

УЗ.314.Текст  
М52

ФРАНЦ МЕРИНГ

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ  
СТАТЬИ



А С А Д Е М И А

000041184



Поверніть книгу не пізніше  
зазначеного терміну


МПП. Зап. 43-4000 тис.

151593

84

8и(Кет)

Леринг ф

м52

Лит.-крестів

всього 11.

1934.

2004.20

84

П73

38 237  
25









*КОММУНИСТИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ  
ПРИ ЦИК СССР*

*Научно-Исследовательский Институт  
Литературы и Искусства*

Л И Т Е Р А Т У Р О В Е Д Е Н И Е  
И Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Е П О С О Б И Я

*под общей редакцией*  
*Вал. Полянского*

**ФРАНЦ МЕРИНГ**  
**(1846—1919)**

**ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ**  
**РАБОТЫ В ДВУХ ТОМАХ**

**А С А Д Е М И А**

**Москва — Ленинград**

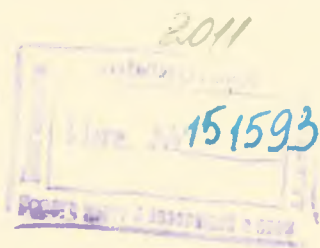
он (нем)  
М-52

ФРАНЦ МЕРИНГ

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ  
СТАТЬИ

Второй том

ТОМ ВТОРОЙ



А С А Д Е М И А

1934

8и(нем)  
MS2

*Переплет и супер-обложка*  
*М. В. Маторина*

**МЕЖДУ ДВУМЯ РЕВОЛЮЦИЯМИ**  
**(1830—1848)**





## Платен

«Платен, один из глубокомысленнейших поэтов всей немецкой литературы, сердце которого билось самым пылким стремлением к свободе своего народа, Платен, душа которого горела мыслью, посвятившей себя со всем жаром страсти интересам нашего культурного развития, Платен, который является современным Тиртеем недостижимой ни до него, ни после него силы, ведет за собой в нашей культурной борьбе ряд тех поэтов, которые считали одушевляющим принципом своей лирики великие и действительные духовно-политические интересы народов» — этими словами характеризовал однажды Фердинанд Лассаль своего любимого поэта, столетие со дня рождения которого будет, а может быть, и не будет, праздноваться 24 октября этого года (1896).

То, что сам Платен воспевал, как величайшее счастье поэта, что

Он знает: будут жить в веках стихи его и имя  
В устах влюбленных юношей и дев, любимых ими.

не стало и уже никогда не станет его уделом. Буржуазная история литературы похоронила его в своих катакомбах, и пролетариат ничего не знает о поэте, который тоже никогда не знал пролетариата. Он умер в 1835 году, в том самом году, когда была построена первая немецкая железная дорога, в эпоху, когда Германия только что была втянута в поток великого мирового оборота, когда противоположность интересов между пролетариатом и буржуазией едва только начала пробуждаться. Платен принадлежит целиком той эпохе глубо-

чайшего унижения Германии, в сравнении с которой выделяются даже годы французского господства, той эпохе, когда уже больше не лев, а шакалы, свои собственные князья, юнкера и попы, терзали народ, а этот «народ», поскольку он еще имел возможность говорить, был жалким филистером, который не умел даже хранить великое наследство классической литературы. Платен сам обрисовал эту Германию в классических стихах:

Ибо там царит филистерский дух, —  
Та затхлая книжная мудрость,  
Что, тупо глаза с трубкой во рту,  
Все строит кислые рожи.

Как и в политике, как и в юриспруденции и государственном праве, так и в литературе господствовала отжившая романтика. Театр, игравший такую значительную роль в освободительной борьбе буржуазии, попал в распоряжение самых смешных ничтожеств, жалких поэтов «рока» или литературных ремесленников, которые поставляли свои бесталанные ямбы в любом количестве. Олимпийская голова старого Гете лишь редко показывалась на литературном горизонте. Только в середине двадцатых годов появились отдельные предвестники лучшего будущего, но и они должны были шагать по колени в грязи через болото романтики, пока им удавалось добраться до твердой почвы. Только июльское солнце Парижа начало исподволь осушать это болото. Июльская революция составляет эпоху в жизни Платена, Гейне, Берне.

Труднее всего было бороться с убожеством немецких порядков Платену. Он происходил из обедневшей ветви придворной юнкерской фамилии, которая в истории немецкого мелкокняжества играла бесславную роль. Своим воспитанием и образованием Платен обязан баварскому кадетскому корпусу, и всю свою жизнь он должен был рассчитывать на милость баварских королей. Если Берне и Гейне, уже в силу своего происхождения, воспитания, окружения, с самого начала тянулись к оппозиции, то Платен, наоборот, был теснейшим образом связан с господствующими классами. В своем стремлении к свободночеловеческим идеалам он мог рассчитывать лишь на самого себя и поэтому всегда с гордостью говорил о гении, который его воодушевлял.

Однако почти десять лет Платен находился в романтических путах. Подобно романтикам, он копался во всевозможных литературах, с той лишь разницей, что его серьезная

натура всегда серьезно относилась к тому, чем она интересовалась. Его восточная лирика выросла из основательных занятий. Тем меньше была ему к лицу легкая игривость его газелей. Он, в сущности, заслужил насмешку Иммермана, которой Гейне дал в своих «Путевых картинах» широчайшую известность:

Много краденых в Ширазе фруктов, знать, они поели,  
Что теперь их так обильно рвет потоками газелей.

Как и газели Платена, так и комедии и драматические сказки, которые он, подражая скучноватой манере Тика, писал в первый период своей литературной деятельности, теперь совершенно неудобоваримы. От двадцати- до тридцатилетнего возраста Платен жил преимущественно в маленьком городе Эрлангене, слушая лекции в захудалом университете, основанном в середине XVIII века маркграфинею байрейтской, сестрой Фридриха II. В этом захолустьи Платен вынужден был жить в мире книг, если он только вообще хотел жить. На него мог там оказать известное духовное влияние только Шеллинг, преподававший тогда в эрлангенском университете, но, в противоположность революционным начинкам Гегеля, Шеллинг уже забрался в самую гущу романтических дебрей. В одной из ранних комедий Платена встречаются некоторые острые, но не остроумные выпады против Гегеля, которого Платен понимал так же плохо, как его хорошо понимал Гейне.

В этом первом периоде творчества Платена еще очень мало заметна лапа льва. Только некоторые баллады, как «Пилгрим» и «Могила в Бузенто», затем сонет «К Венеции», в котором он воспеваает город лагун в эпоху меланхолического упадка его великолепия с таким же талантом, как и Байрон в «Чайльд Гарольде», доказывают глубокое патриотическое чутье Платена и широту его всемирно-исторического подхода. Наконец в 1826 году Платен выступил с своей «Роковой вилкой», аристофановской комедией, в которой хотел, после многих неудачных вещей, дать шедевр. Эта комедия была страстным призывом к войне против поэтов «рока», против немецкого театра вообще и еще больше—восстанием против ужасающего убожества немецких порядков, восстанием в литературной форме, но только потому, что восстание в политической форме было невозможно. Никто не отдавал себе так ясно отчета в этом, как сам Платен, так называемый бездушный художник формы. Он знал, что только свободный народ достоин Аристофана, и открыто признавал:

Так как не был я свободой в этой жизни озарен,  
То не мир, лишь образ мира мною был отображен.

Классицизм Платена далеко не являлся реакционным по отношению к более новым воззрениям. Он доставлял ему только классическую форму, в которой новый принцип протестовал против—и в принципе, и по форме одинаково загнивающей—романтики. Платен высоко ценил искусство, но это искусство было для него дочерью свободы. Он пел:

Овладеть искусством хочешь? Весь ему отдайся ты!  
Возлюби сильней свободу, чем страшишься нищеты.

И опять в том же духе в «Роковой вилке»:

Свобода-мать, что и меня вскормила!  
Тобой шатром простерта синь эфира,  
В тебе и красота, и жизни сила,  
О, вечная зиждительница мира!

Платен был гораздо более современен, чем в наше время многие борцы «модернизма». Он не чурался и очень резких цинизмов, но только тогда, когда их облагораживало искусством, искусство, которое было для него свободой, и с презрением смотрел на тех,

Они о своей глубине говорят, затем что навоз  
глубочайший  
И грязь разгребать они мастера и гнаться  
за мерзостью всякой.

Платен был так же современен, как и современные пролетарии, которые—как мы не раз убеждались на опыте «Вольного народного театра» — в десять раз охотнее смотрят драмы Лессинга или Шиллера, чем драмы «новых» драматургов, которые умеют только копаться в мусоре загнившего мира.

Нет поэтому ничего более глупого, чем называть Платена эпигоном классицизма, который, подобно всем эпигонам, развил форму до высшей степени виртуозности, но совершенно растерял содержание. Скорее Платену можно поставить в укор, что он новое содержание мог дать только в старой форме. Но это более чем достаточно объясняется невероятно ограниченными условиями, в которых он вырос, невероятно отсталой средой, которая окружала его в решающие годы его жизни и даже в отсталой Германии являлась сама отсталой. Здесь



закljučается и главная причина прискорбного конфликта, вспыхнувшего между Платеном и Гейне. Сын промышленного Нижнего Рейна не нуждался в классиках, чтобы вырваться из пут романтики; он видел собственными глазами, как буржуазное развитие вычищало весь феодальный мусор, и ему не приходилось искать в прошлом оружие, чтобы разрушать феодальное настоящее. Это был антагонизм, который характеризует многие периоды немецкой истории, последние следы которого выступают еще в конфликте между Лассалем и Марксом. Глубокое сродство душ, которое связывало Лассала с Платеном, объяснялось тем, что они вырвались из условий самого гнетущего рабства на вольный простор при помощи античности.

Отталкивающая форма, которую приняла полемика между Платеном и Гейне, лучше всего доказывает, в какой степени отравляется и разлагается духовная атмосфера в среде политически мертвого народа. Первый повод к войне между ними подала приведенная выше эпиграмма Иммермана по поводу газелей Платена. Когда Гейне опубликовал ее, Платен жил уже в Италии, куда он, после выхода в свет «Роковой вилки», спасся от немецкого убожества. Он теперь поднялся на такую высокую ступень, что мог бы отнестись спокойно к шутке, которая касалась его литературных дебютов. Но это было бы нарушением студенческого кодекса брани, неразрывно связанного со всякой чисто литературной деятельностью. Платен ответил «Романтическим Эдипом», своей второй аристофановской комедией, пятью актами на эпиграмму в две строки. В сравнении с «Роковой вилкой» новая комедия Платена представляет шаг назад: пафос свободы, который проникает всю полемику первой комедии, во второй иногда совершенно потухает в удушливой атмосфере личной перебранки.

Однако никоим образом нельзя сказать, вместе с яркими почитателями Гейне, что Платен бьет мимо цели. Гейне «Путевых картин» еще далеко не весь Гейне, и как мало был он в себе уверен, показывает именно тот факт, который рассорил его с Платеном: его союз с Иммерманом, который с историческим Гейне имеет так же мало общего, как и с историческим Платеном. Трагедии Иммермана, бичуемые Платеном в «Романтическом Эдипе», заслуживают ударов, которые были им нанесены: так, трагедия «Карденио и Целинда», которую Платен справедливо назвал «величайшей, более чем отвратительной резней», когда-либо поставленной на сцене, и о которой Берне в более вежливых, но не менее мягких выраже-

ниях, писал в «Драматических страницах»: «Пять человек умирают на наших глазах, шестого уводят на смерть, а мы остаемся равнодушными. Пять человек любят семь раз, и ни одна эта любовь не трогает нас». Еще более язвительной, но и еще более основательной, была насмешка Платена над тирольской трагедией Иммермана, которую Берне также встретил уничтожающей критикой. Не говоря уже о деревянной и натянутой форме этой трагедии, односторонне-тенденциозная апология Андрея Гофера была чистым ядом для немцев двадцатых годов (XIX века), и вряд ли Гейне когда-либо еще сядил так основательно в лужу, как называя эту трагедию «орла» Иммермана «могучим гимном солнцу».

В удушливых газах романтики задыхались и гибли даже те немногие, которые у нее кое-чему научились. Только июльское солнце 1830 года пробило светлую полосу в этом облачном море. Лучами этого солнца освещены с того времени стихи и песни Платена. Пребывание в Италии дало его поэтическому искусству высшее завершение. Он мог гордиться, что открыл немецкой литературе новые пути. В железных ритмах его од из Флоренции и Рима нашла свой отголосок грозная поступь истории. Но «сущность сущности» своей он развернул лишь тогда, когда великая июльская неделя вызвала его из прошлого на арену настоящего. Одному другу, который напомнил ему о Гете, он отвечал:

Не в силах, друг мой, царству растений я  
Душой отдаться иль созерцанию  
Кристалла. Нет, судьбой людского  
Слишком взволнован и занят дух мой.  
Давно стал чужд мне грех честолюбия,  
Томивший юность; ежели слава все ж  
Придет ко мне, пускай с суровым  
Ангелом смерти придет совместно.

Платен был первым политическим поэтом немецкой литературы. Смело и бесстрашно выступил он против бурбонского, габсбургского и, в первую очередь, против царского деспотизма. Пером Данта писал он свои пламенные инвективы против «потомков Семирамиды с ее бесчисленной армией любовников» и воспевал будущего героя, который прогонит ударами бича в Азию своих курносых рабов. В самых простых и естественных строфах, которые и теперь еще своей искренней и глубокой страстью зажигают человеческие сердца, Платен пел несчастному героическому польскому народу боевую и надгробную песнь, а затем просвистал свои незабываемые

язвительные стихи во след «рублю в дороге». В политических стихотворениях своих последних лет Платен, на собственном примере, выявил то, что задолго до того воспевал как достоинство поэта, а именно, что дух поэта, подобно Протею, является в бесчисленных причудливых образах.

С тех пор, как Платен, в 1826 году, покинул Германию, он приезжал на родину несколько раз только на очень короткое время. Второй период своего поэтического творчества, период, который должен был сделать его бессмертным, он прожил в Италии. Здесь он нашел то, чего тщетно искал в Германии,—не только красоты природы и сокровища искусства, но в первую очередь народ, который неукротимо старался сорвать с себя цепи. И опять-таки нет ничего глупее, как этого цельного поэта и цельного человека называть поэтом мировой скорби! Крик, вырвавшийся из его гордого сердца—«Как надоело мне мое отечество!»—был только по своей форме эстетическим, по существу же—политическим выражением глубокого отвращения. В потрясающих строфах, которыми он открывает свои песни, посвященные Польше, он высказал откровенно, почему не хочет показаться больше народу, который терпеливо идет путем рабства, и в беседе с самим собой отвращение к немецкому раболепию вырвало у него горькое замечание: «Ты давно уже знаешь, что нет худшего удела здесь, на земле, как быть немцем».

Одиноким в жизни, Платен знал, что он останется одиноким и в смерти:

Пусть в одиночестве умру, как Гуттен,  
Но я хочу сорвать  
С ханжи талар, в который он закутан.  
Не стоит подлостью себя марать.

Покинутый и одинокий, Платен умер 5 декабря 1835 года в Сиракузах. И все же исполнилось то, что он возвестил в том же стихотворении «К одному радикалу»:

На речь ты хочешь наложить оковы,  
Зажать нам хочешь рот?  
Но знай: вакхически несется слово,  
В котором пламенная мысль живет.

Без Платена нельзя себе представить ни Гервега, ни Фрейлиграта! Все политические поэты сороковых годов XIX века прославляли его в прекрасных стихах как своего учителя.

После смерти Платена на немецком языке не была написана ни одна песня против деспотов, в которой не чувствовался бы дух Платена. Его пылкая мысль неслась, бессмертная, вперед и зажигала сердца, которые, быть может, никогда не слышали его имени. То, к чему он стремился, он обрел: славу, которой он не хотел ждать от «жалкого убожества» современников, ему обеспечил ангел смерти в потомстве.



## Николай Ленау

Сто лет назад, 13 августа 1802 года, в Чатаде, деревушке неподалеку от Темешвара, в Венгрии, родился Николай-Франц-Нимбш фон Штреленау, как немецкий поэт известный под именем Николая Ленау. Расцвет его поэтического творчества падает на эпоху между Июльской и Февральской революциями, точнее—на годы от 1832, когда вышли в свет его первые поэтические произведения, до 1844, когда он стал жертвою сумасшествия. Без определенных занятий и без особых приключений, если не считать путешествия в Америку, которое несколько десятков лет назад являлось более трудным делом, чем теперь, Ленау провел очень беспокойную жизнь. Счастье суждено было ему в той форме, в которой он сам его воспел: как загадочно родившееся и, едва постигнутое, вновь исчезающее неповторимое мгновение.

Граф Ауерсперг, известный, как поэт, под именем Анастасиуса Грюна, пишет в биографическом введении к собранию сочинений Ленау, что на поэта могли бы предъявить притязания различные национальности: «Происхождение и фамилия его семьи указывают на славянских предков, по месту рождения и первоначальному образованию его приходится считать венгерцем, по своей культуре, образу мыслей и выбору сердца он принадлежал к немцам. Если поэтому и в его личном характере, и в его сочинениях нашли себе отражения эти три национальности, то это имеет свои глубокие основания. Горячее чувство, аристократический дух независимости, боевые песни и солдатское мужество, пылкая, увлекающаяся восточ-

ными образами фантазия, любовь к сильным выражениям и гиперболам, налет высокомерия—все это выдает венгерское происхождение; любовь и способность к музыке, симпатия к патриархально-демократическому укладу, мечтательная пассивность по отношению к гнету внешних условий, застенчивая замкнутость и мягкая меланхолия, оттенок хитрости и плутоватого задора—все это указывает на примесь славянской крови в его жилах; строгое чувство права, глубокая любовь к истине, непоколебимая верность, деловитая благожелательность, неутомимость мысли в области религиозно-философской спекуляции, основательность и многосторонность в области знания и исследований, но вместе с тем и неопытность в светски-практических вопросах жизни, погружение в природу и ее глубокомысленное истолкование и символика, наклонность к мечтательности и созерцательности—все это решительно выдает немца. Именно поэтому в его поэзии настроения и основные идеи, мотивы и тенденции, короче говоря—вся интимная жизнь чисто немецкая, в то время как вся обстановка и колорит заимствуют свои оригинальные контуры и теплые краски из мадьярских юношеских воспоминаний поэта, а ритм и мягкие формы его песен нередко напоминают нам однообразную мелодию развертывающейся в минорных тонах славянской народной песни». В этой параллели не все верно и кое-что просто притянuto за волосы, но известная доля истины в ней все же имеется.

Отец поэта умер, когда сыну шел пятый год. Из всего, что мы о нем знаем, видно, что это был беспутный малый, наградивший сына тяжелой наследственностью. Николая воспитывала его мать, урожденная немка, любившая сына самоотверженной любовью, но чересчур баловавшая его. Всеякие трудности борьбы за существование были ему неизвестны, тем более, что маленькое наследство, полученное от бабушки, избавило его на некоторое время от всяких материальных забот. В фаустовском стремлении к знанию он посвятил себя поочередно изучению философии, венгерского, а после и немецкого права, затем—сельского хозяйства и, в заключение,—медицины. В тридцать лет Ленау все еще был недоучившимся студентом, которого беспокойный дух погнал в Америку, после того как он отдал свои первые стихотворения издательству Котты. Американская жизнь произвела на него в высшей степени отвратительное впечатление, и он скоро вернулся назад в Европу, где на немецкой границе его встретил отрадный привет: вышедшие в его отсутствие стихотворения сделали его скоро известным писателем. С тех пор он проводил жизнь

попеременно в Вене и Штутгарте, среди швабских поэтов, с которыми поддерживал очень близкие отношения. Он все еще не мог решиться выбрать себе какую-нибудь определенную профессию, хотя к этому его теперь толкала и материальная нужда, особенно в связи с его сердечными делами. В 1844 году Ленау обручился с бедной девушкой. Забота об устройстве нового домашнего хозяйства, при его полной практической беспомощности, сильно расстроила ему нервы, и когда одна дама, не желавшая отказаться от своих старых притязаний на него, осыпала его экзальтированными попреками, разразилась катастрофа, которая, после шести лет мучительной жизни в доме сумасшедших, повлекла за собой смерть несчастного человека.

Этот беглый очерк достаточно показывает, что на жизнь, а также и на поэзию Ленау чисто личные осложнения и трудности имели роковое влияние. Но смещение в нем различных национальностей в значительной степени определяет его положение в немецкой литературе. Уже на основании внешних признаков можно, как и у Шамиссо, с которым Ленау, впрочем, не имеет ничего общего, заметить, что он не коренной немец. В его стихотворениях, и зачастую как раз в лучших и отличающихся поразительным благозвучием, встречаются бесвкусицы и аляповатости, указывающие на чужеземное происхождение. Когда Ленау говорит: «Die Unschuld sass am Dache fromm in stillen weissen Tauben» (невинность сидела на крыше скромно в тихих белых голубях), или в том же самом стихотворении выводит «einen Jägersmann mit nachgesprengten Hunden» (охотника с бегущими за ним вразброд собаками), или в другой песне заставляет весну швырять «seine Singraketen, die Lerchen, in die Luft» (свои звуковые ракеты, жаворонков, в воздух), или в третьей песне принуждает «die Lerche an ihren bunten Liedern selig in die Luft klettern» (жаворонка блаженно взбираться на воздух по пестрым песням), то это такие выражения, которые у Ленау, поэта с высоко развитым вкусом, объясняются лишь тем, что он не всосал немецкий язык вместе с материнским молоком.

Но все это не так существенно. Более важное и для поэтической судьбы Ленау более решающее значение имело то обстоятельство, что он никогда не мог освоить немецкую духовную жизнь целиком. В этом отношении прежде всего вызывает удивление тесная дружба, которая всю жизнь связывала его с швабской школой поэтов, то-есть с той школой, которая в тридцатых и сороковых годах (XIX века) представляла реак-

ционное или пошло-мещанское течение в немецкой литературе. К тому же Ленау был связан не с действительно талантливыми поэтами этой школы, Мерике или Уландом, а, напротив, с их посредственными последователями—с Швабом, Кернером, Пфистером, Майером, brave филистерами, которые уже очень скоро начали между собой шептаться, что этот беспокойный чужак плохо кончит. Конечно, швабская школа поэтов ссыла-лась на природу, как на источник своего вдохновения, но как жалки были их произведения в сравнении с несравненными лесными песнями Ленау, или с его цыганскими песнями из венгерской пусты, или с его отзвуками американских дев-ственных лесов. Между ними было так же много общего, как между слабым лимонадом и жгучим токайским.

Такое странное явление можно объяснить лишь тем, что симпатии Ленау к свободе носили феодально-мадьярский ха-рактер и находились поэтому в тесном сродстве с либеральной романтикой Уланда, считавшегося признанным вождем шваб-ской школы поэтов. Симпатия Ленау к этой школе вполне гар-монирует с его антипатией к американской жизни, где бур-жуазная демократия противостояла ему во всей безудержности своего мальчишеского возраста. С проклятьем расставался он с Германией, которая трусливо и тупо целовала пятки своих деспотов:

Лети, судно мое, стрелой  
В страну священного огня!  
О море! Бездну, что меня  
От воли отделяет, смой!

О новый свет, свободный свет!  
Тебе, о чей цветущий берег  
Вал деспотизма бьется век,  
Я шлю, как родине, привет.

Но едва только Ленау ступил на американскую почву, как настроение его в корне изменилось:

То край, куда обманный сон манит,  
Где надо всем, как в сказке, тень лежит  
От мощных крыл свободы золотой,  
Что в небе пролетает стороной;  
Куда бегут все те, которых рок  
Обидел или в тяжкий грех вовлек;  
Край обольстительных обетований,  
Что умирающей надежде в грудь  
Вдыхает жизнь; она в далекий путь  
Спешит со знаменем в окрепшей длани,  
Чтоб на чужбине знамя разорвать  
И горше, чем в отчизне, умирать.



Еще резче, чем в этом поэтическом проклятии, поэт писал в прозе об «освиначенных штатах», где природа ужасающе бедна, где нет певчих птиц, где живут прозаические, занятые стяжательством люди, «прожженные люди в прожженных лесах», где человек не более благороден и образован, не более нравствен и счастлив, чем в других странах. Если свободное государственное устройство дает в этом отношении так мало, то оно для него не представляет никакой особенной ценности, ибо для него все равно, делают ли из творога круглые или квадратные лепешки.

Так мог говорить только человек, которому было совершенно чуждо буржуазное понятие свободы, либеральный романтик, сын нации, которая, подобно мадьярам, вела борьбу за свободу пока только в феодальной форме. Вот почему этот грубый язык вовсе не является языком ренегата. Сейчас же по возвращении в Германию Ленау принял деятельное участие в борьбе за духовную свободу, которая служила маской для борьбы за политическую свободу. Его более крупные лирико-эпические произведения: «Фауст», «Савонарола», «Альбигойцы» — являются битвами, в которых он ведет борьбу за духовную свободу. Но и здесь его несчастьем было то, что в последнем счете он все-таки оставался чужд немецкой духовной жизни.

Было бы, конечно, несправедливо запретить какому-нибудь поэту написать, после Гете, нового «Фауста», но «Фауст» Ленау, несмотря на отдельные прекрасные места, отличается от гетевского уж слишком наивно-детскими чертами. После «Фауста» Ленау долго колебался между светски-свободным Гуттенем и мрачным фанатиком Савонаролой и в конце концов остановился на последнем: ему Ленау посвятил наиболее стройную по форме, но, что касается освободительной тенденции, в то же время наиболее несвязную из своих крупных поэм. Эта христианская поэма должна была явиться протестом против «Жизни Иисуса» Штрауса, которая как раз тогда открыла новую эпоху в борьбе за освобождение немецкого духа. Путаному фанатику и мистика Кернеру Ленау писал, что он прогнал к чорту старого пантеистического демона, что он произвел в своем сердце строжайшую чистку и выгнал оттуда много всякой сволочи. Счастье еще, что пантеистический демон отомстил своему гонителю тем, что в христианской поэме христианин все-таки не мог справиться с поэтом. Речь Савонаролы в защиту христианства уступает по силе убеждения поэтической апологии классической древности, которую поэт вкла-

дывает в уста Мариано, так что для читателя победителем в этой борьбе остается не Савонарола, а Мариано. Не в лучшем виде является Савонарола и у смертного одра Лоренцо Медичи, где опять-таки его обвинительная речь значительно уступает далеко превосходящей ее и по силе убеждения, и по ясности мысли, ответной речи умирающего. Пророческий выпад Савонаролы против философии Гегеля показывает только, что Ленау действительно в ней ровно ничего не понимал.

От веры Ленау опять вернулся к сомнению в «Альбигойцах», «свободной поэме», героем которой, по словам самого Ленау, «должно было быть сомнение, которое Иннокентий преследовал самым кровавым образом и заковал в цепи, но которому лязг его цепей и их жесткий гнет не давали спокойно заснуть». Поэтому «Альбигойцы» свободны от голой и холодной тенденции. Напротив, они и в художественном отношении выгодно отличаются свежими красками и пластическими образами от «Савонаролы», скучные проповеди которого часто теряются в плоских трюизмах. Только в похвалу этой поэмы говорит то обстоятельство, что швабские поэты, которые расхваливали «Савонаролу», как «нечто огромное», как «шедевр шедевров», теперь отвернулись от Ленау, что бравый пастор Шваб писал Анастасиусу Грюну: «С «Альбигойцами», которые дают себя убивать за свою веру в этот земной мир, мы, здешние друзья Нимбша, не совсем согласны». Что больше всего сердило этих филистеров, то меньше всего вредило прекрасной поэме: это было углубление исторического содержания, которое связывало духовную борьбу современности с борьбой альбигойцев.

В последней песне «Альбигойцев» поэт сам указывает на эту тенденцию. Угадав в загадке эпохи загадку собственного существования, Ленау вырвался из узких рамок своей личной судьбы:

Откуда в наших душах этот яд:  
Смятение, недовольство и разлад?  
Он мглой рожден передрастветной тьмы,  
В которой тихо умираем мы.  
Мучительно лучи зари узреть,  
Но, солнца не дождавшись, умереть.  
Пусть унесем под гробовые своды  
Свои мечты и тяжкие страдания,  
На нас прольют слезу воспоминанья,  
Что заблестит в златых лучах свободы.

Никогда еще не было более правдиво и более потрясающе изображена судьба немецких поэтов и философов домартов-

ской эпохи, тех героев духа, на которых теперь хотела бы смотреть сверху вниз свора надутых борзописцев. Они сами, конечно, не искали бы своих преемников в этой своре. Как они себе представляли эту последовательность поколений, поведал нам Ленау в великолепном заключительном видении альбигойцев:

Нельзя убрать светила с небосвода,  
Нельзя прикрыть сверкание восхода  
Пурпурной мантией иль рясой темной.  
За альбигойцами пришли гуситы,  
Чьей кровью пашни чешские политы,  
За Гусом, Жишкой—Лютер неумный,  
Тридцатилетье, кто в Севеннах пали,  
Крушители Бастилии и так дале.

Одним из этих борцов и штурмующих был Николай Ленау, в меру условий своей жизни, которых никто не может менять по своему произволу. Многое из того, что он создал, съедено уже ржавчиной времени, но маленькая сокровищница его песен будет существовать, пока жив будет немецкий язык, и имя его сохранится на золотых таблицах борьбы за освобождение человечества.

## Христиан-Дитрих Граббе

Молодой Лессинг со свойственной ему жизнерадостностью осмелял тему о «несчастных поэтах» как раз в такое время своей жизни, когда у него не было даже приличного платья и приходилось довольствоваться одним блюдом за восемнадцать пфеннигов. По его мнению, те поэты, которых сделала несчастными, так сказать, сама природа, как она делает ими слепых, собственно не могут быть причислены к этой категории, потому что они были бы несчастными, даже если бы не были поэтами. Других сделали несчастными их плохие качества, поэтому и на них следует смотреть не как на несчастных поэтов, а как на преступников или, по меньшей мере, глупцов. Несчастливыми поэтами можно назвать только тех, которым помешало стать счастливыми либо безобидное занятие поэтическим искусством, либо слишком усердное занятие им, обыкновенно делающее нас неспособными ко всем другим делам. А в этом смысле число таких поэтов не особенно велико.

Принадлежит ли Христиан-Дитрих Граббе, столетие со дня рождения которого падает на 11 декабря этого (1901) года, «в этом смысле» к «несчастливым поэтам»? Фрейлиграт в великолепных и мощных стихах ответил на этот вопрос утвердительно. В надгробной песне, посвященной его земляку, он пел:

Огонь поэзии всегда проклятье.

и дальше:



Одинок поэт.  
И на челе его пылает след  
Печати кайновой—знак призванья.

Другие видели в Граббе преступника или, по меньшей мере, глупца, который пропил свой великий талант. Между этими двумя крайностями имеется целая градация суждений о мере вины, которую несет сам Граббе за свою трагическую судьбу, но все эти суждения более характерны для самих судей, чем для подсудимого. До сих пор нет даже мало-мальски беспристрастных и объективных подготовительных работ для его биографии. Оба так называемых биографа, которых он нашел, Дуллер и Циглер, совершенно не справились со своей задачей. Даже в чисто фактических данных они расходятся друг с другом. В то время как Дуллер изображает мать поэта как грубую и вспыльчивую женщину, которая испортила мальчика, причувив его с ранних лет к пьянству, Циглер расхваливает мать как хорошую, честную женщину, окружавшую сына нежной заботой, зато жену поэта рисует как жадную и бессердечную мегеру, которая приготовила поэту раннюю могилу. Сомнительно, удастся ли еще собрать весь материал, необходимый для биографии Граббе. Здесь мы приводим только несколько данных, которые либо совсем игнорируются в идеологических историях литературы, либо находят недостаточную оценку.

Граббе родился в том самом немецком городке, который дал немецкому пролетариату его двух величайших поэтов. Но в то время как отец Фрейлиграта был учителем, а отец Веерта—духовным, отец Граббе был смотрителем каторжной тюрьмы. «Ах, что может выйти из человека, первым воспоминанием которого является старый преступник, выводимый на прогулку»,—сказал однажды сам Граббе. Фрейлиграт рано уехал в Амстердам, Веерт—в Манчестер. В центрах мировой торговли оба они скоро преодолели ужасающую ограниченность мелкогородской филистерской жизни. Но Граббе не повезло. С честолюбием маленького чиновника, который в течение всей своей жизни должен был беспрекословно подчиняться капризам своего начальства, старый Граббе хотел дать своему сыну образование, чтобы он после занял место, на котором не ему пришлось бы страдать от капризов начальства, а, наоборот, другим от его капризов. Но такая карьера для сына смотрителя каторжной тюрьмы возможна была только при помощи протекции. И сдержанным проклятием по адресу детства звучат слова, которые Граббе вкладывает, не совсем к месту, в уста одного из своих драматических персонажей.

Связи! Да,  
В них дело. Связи это—все.  
Вздор—право, преступление, разум. Лучше  
Утратить разум, чем лишиться связей.

Неуклюжий, застенчивый, неповоротливый и в то же время тайне гордившийся своими большими способностями, Граббе окончил в Детмольде курс гимназии, стараясь уже тогда в пьянстве забыть унижения, отравлявшие дни его молодости. Университетские годы, сначала в Лейпциге, затем в Берлине, не внесли никакого существенного изменения в условия его жизни. Как раз тогда опубликованы были карлсбадские постановления, толкнувшие академическую молодежь назад, на старый путь вечной пьянки и драк. Особенно в Берлине Граббе старался, при помощи вымученной «гениальности», выбиться на поверхность. Он принадлежал к кружку молодых одаренных людей, теперь совершенно забытых, за исключением одного, добившегося мировой славы, которая не суждена была бедному Граббе. Биограф его, Циглер, говорит, что Граббе был центром этого буйного общества: «Его чудачества вызывали удивление. Засунув руки в карманы своих голубых штанов, он шатался по улицам, иногда останавливаясь, чтобы, на манер старого колдуна, обойти с серьезным видом два-три раза вокруг колодца. А то вдруг он срезал локон своих щетинистых волос и клялся, что их острыми концами хочет заколоть девяносто девять поэтов и литераторов». Это была игра в новый период «бури и натиска», но он был похож на старый не больше, чем бабье лето на весну.

Единственный член этого кружка, создавший бессмертные творения, был Генрих Гейне. Но условия развития для драматурга Граббе были бесконечно тяжелее, чем для лирика Гейне. Если и вообще немецкая литература в двадцатых годах XIX века опустилась на чрезвычайно низкий уровень, то еще больше пострадал немецкий театр, где господство принадлежало Гоувальдам, Мюльнерам, Раупахам. Платен делал немецкой публике этого десятилетия весьма лестный комплимент, когда называл ее публикой,

Что, мечтая на подмостках грозный льва увидеть лик,  
Видит лишь котов паршивых, слышит жалобный их крик.

Эта публика была вполне достойна этих паршивых котов. Если бы она хотела иметь льва, она могла бы получить его в лице Граббе. Талантом исторического драматурга он обладал в более высокой степени, чем любой немецкий драматург,

в большей степени даже, чем Шиллер, и только Геббель мог бы еще равняться с ним в этом отношении. Идеологические историк литературы обыкновенно помещают Граббе и Геббеля в один разряд, как «оригинальных художественных драматургов». Это только бессодержательная фраза, ибо и по судьбе, и по таланту оба поэта резко отличались друг от друга. Здесь не место проводить между ними параллель. Достаточно сказать, что величайший недостаток Геббеля являлся, наоборот, величайшим преимуществом Граббе: в отличие от Геббеля, Граббе чувствовал себя свободно и уверенно в сфере истории.

Только первая трагедия Граббе—«Герцог Теодор Готландский»—не свидетельствует еще об этом историческом понимании. «Кто сколотил его из львиных зубов и ослиных ушей?»—гласит один стих этой драмы, который можно было бы сделать эпиграфом к ней. Совершенно верно пишет по поводу этого драматического первенца Граббе один буржуазный историк: «Сумасбродная фабула, детская мотивировка, действие, напоминающее опиумный бред, герой—только трагический Петрушка, который рубит направо и налево, неизвестно почему и для чего». Вот почему совершенно несостоятельна попытка некоторых более снисходительных критиков поставить «Герцога Готландского» наравне с «Разбойниками» Шиллера. Для этого драме Граббе не хватает как раз того, что нас еще и теперь увлекает в «Разбойниках»,—в ней нет того сильного, революционного задора, который направляется против тиранов, который не может быть заменен нагромождением неопикуемых ужасов. «Временами ряд страшных и отвратительных образов, точно ряд заклеянных галерных рабов,—в таком виде поэт тащит их на цепи на каторгу поэзии»,—пишет Гейне о драме Граббе. Но и в этих диких ужасах попадаете так много гениальных блесков, что даже Тик, маэстро умирающей романтики, которому Граббе послал свою драму, ответил молодому поэту, что драма его увлекла, сильно заинтересовала, оттолкнула, испугала и вызвала у него к автору большое сочувствие.

Поэтому Граббе решил обратиться к Тику, который жил тогда в Дрездене как драматург. Прочные, хорошие отношения между обоими поэтами были исключены,—для этого они чересчур расходились друг с другом во всех отношениях. Уже гофратская важность Тика, высокое положение, которое он занимал в гладком, причесанном Дрездене, не могло мириться с кабацким запахом, от которого Граббе никогда не мог освободиться. К тому же Граббе предъявлял требования, которые было очень трудно удовлетворить. Он упорно хотел стать ак-

тером, а против этого желания протестовала уже самая наружность Граббе: огромная голова на женственно узких плечах, высокий великолепный лоб Зевса с сверкающими глазами, а под ними отталкивающий нос пьяницы, безобразный рот, с верхней губой, которая свешивалась над нижней, отступающий назад подбородок: «Так и в твой могучий череп, так рано умолкнувший, ворвалось, как дикий сон, нечто глубоко враждебное», — как поет Фрейлиграт в надгробной песне поэту.

При мысли о возвращении на захолустную родину Граббе охватывал инстинктивный ужас. Когда надежды, которые он возлагал на Тика, рухнули, Граббе обратился к прусскому кронпринцу с просьбой предоставить ему место актера: люди говорят, писал он, что он гений; он не знает, верно ли это, но он знает, что у него есть одно общее с гением, это — голод; у него нет даже денег, чтобы купить перо, — он вынужден писать свое письмо лучинкой и потому просит кронпринца извинить его неразборчивый почерк. На это курьезное письмо Граббе не получил никакого ответа и должен был вернуться назад в Детмольд. Он выдержал с большим успехом «государственный экзамен», который требовался для «государственной карьеры» в этом карликовом государстве. Одно время казалось, что ему улыбнулось счастье: архивный советник Клостермейер, который ему еще в молодости, как и Фрейлиграту, оказывал благожелательное содействие, предложил его в свои помощники. Трудно было в сфере бюрократии найти место, более пригодное для Граббе, чем это, и он, наверное, справился бы с возложенными на него обязанностями. Но кандидатура его была отвергнута. Князь назначил на это место другого молодого юриста, не потому, что был враждебно настроен против Граббе, а просто потому, что в таких лиллипутских государствах все совершается шиворот на выворот. Граббе был назначен аудитором армии княжества Липпе, то-есть роты или, в лучшем случае, батальона, и в этой комической должности он еще более основательно удовлетворял свою склонность к различным кабацким похождениям.

А наряду с этим Граббе создал ряд драм, в которых его необыкновенное поэтическое дарование развернулось несравненно чище и ярче, чем в «Герцоге Готландском»: сперва, летом 1828 года, — трагедию «Дон-Жуан и Фауст», затем, в 1829 году, — обе трагедии из жизни Гогенштауфенов — «Фридрих Барбаросса» и «Генрих Шестой», наконец в 1830 году — «Наполеон и Сто дней». В их хронологической последовательности замечается и художественное нарастание: мы не можем согласиться



с теми, кто считает «Дон-Жуана и Фауста» наиболее совершенной драмой Габбе. Она скорее является наиболее сценичной. Смешение обеих легенд носит вынужденный и неестественный характер. Что остается от Фауста, когда его низводят на степень соперника Дон-Жуана в погоне за любовью Донны Анны? Только игра с тенью, только деревянная кукла, изо рта которой вывешивается записка с глубокомысленными сентенциями или с сентенциями, которые должны быть глубоко-мысленными. Настоящей жизнью дышат только донжуановские сцены драмы, но и они совершенно затемняются «Дон-Жуаном» Байрона, который вышел почти одновременно с драмой Габбе. До таких мировых поэм, как трагедия Гете или гениально-юмористический эпос английского лорда, этот немецкий поэт никогда не мог дорасти.

Но с тем большим успехом Габбе в своих гогенштауфенских трагедиях мог соперничать с королевскими драмами Шекспира. Уже в университетские годы Габбе написал статью о шекспировании, направленную против преувеличений романтического культа Шекспира; она показывает, как усердно и серьезно изучал он законы драматического искусства. Вот что говорит он об исторических драмах Шекспира: «Верно, что в них сверкают все его достоинства и что там, где он своеобразен, ни Гете (например в «Эгмонте»), ни Шиллер не могут идти с ним в сравнение. Но от поэта, который хочет изображать историю драматически, я требую также и драматической, концентрированной, передающей идею истории трактовки. К этому стремился Шиллер. Им руководил при этом здравый немецкий смысл: каждая историческая драма Шиллера имеет свой драматический центр и свою концентрическую идею. Если Шекспир объективнее Шиллера, то его исторические драмы представляют все же только поэтически прикрашенные хроники. В большинстве этих драм мы не находим ни центра, ни поэтической конечной цели». И хотя не подлежит никакому сомнению, что Габбе в его гогенштауфенских трагедиях не удалось избежать всего, что он порицает в королевских драмах Шекспира,—ни «стремления к причудливому», ни «колебания между крайностями», ни «хромающей прозы стихов», он все же сумел поднять их выше «поэтически прикрашенных хроник», и его трагедии далеко превосходят все, что было создано до и после Габбе в области национально-исторической драмы. Только неподатливостью плохо поддающегося художественной обработке сюжета объясняется в первую очередь то обстоятельство, что эти драмы не стали классическими произведениями

искусства. Могуче нарастающий и все с собою увлекающий поток действия сразу теряется в песках, когда в «Генрихе VI» герой, образ тирана во всем его жутком величии, вдруг падает, пораженный апоплексическим ударом. Но в ряде отдельных сцен эти трагедии дают блестящие образцы несравненной способности Граббе приводить исторические массы в драматическое действие.

Наиболее блестящим образом эта способность проявляется в драме «Наполеон». В ней Граббе стоит на вершине своего поэтического творчества, на вершине, которая, правда, уже опять идет к снижению. Ибо Граббе отказывается в этой драме от всякой возможности сценической постановки: в последних актах на сцену выступают целые батальоны, эскадроны, батареи немецкой, английской и французской армий. Однако если мы согласимся считать особой формой искусства историю в диалогах, то демонический дар ясновидения, с которым поэт умеет воспроизвести историческую жизнь Ста дней в богатой серии характернейших фигур, может вызывать у нас только чувство величайшего удивления. Оно возрастает еще больше, когда вспоминаешь, как свежо и в то же время искажено было партийными пристрастиями с одной и с другой стороны воспоминание об этих днях, когда Граббе писал свою драму. В настоящее время, когда ряд исторических трудов познакомил нас с этой эпохой во всех ее деталях, мы видим при чтении драмы Граббе с ее поразительной пластикой, как пред нашими глазами вновь воскресает мертвый мир во всей его телесности. Эстетическая иллюзия доведена здесь до такого совершенства, которое навсегда останется редчайшим явлением в области художественного изображения исторических массовых движений. В поэтической литературе, посвященной Наполеону, драма Граббе занимает первое место, не исключая даже «5 мая» Манцони.

В том самом году, когда Граббе написал свою драму, в том самом Париже, народные движения которого он воспринял так близко, как никакой другой немецкий поэт, вспыхнула Июльская революция. Она вырвала немецкую литературу из мутного болота двадцатых годов, она дала поэзии Гейне и Платена новый, более сильный размах, она вызвала к жизни «Молодую Германию», но—удивительно!—мимо Граббе она прошла бесследно. Он был, правда, одушевлен сильным национальным чувством, без которого немислим национальный драматург, но это чувство проявлялось не в революционной силе, даже не в грандиозно-гротескных гиперболах, которые у него встре-

чаются очень часто, но скорее в элегическом настроении, хотя вообще лирика была ему мало свойственна:

Ни гром небесный,  
Ни звук любой, что на земле мы слышим,  
Хотя бы из сладчайших уст он шел,  
По силе слову «родина» не равен.

Но зато—никакого следа ненависти к деспотизму, который терзал и позорил эту родину. Потому и галльский петух, который так бодро пел свою песню, не разбудил в груди Граббе никакого эха. Именно в этом, по нашему мнению, заключается трагическая проблема его незадачливой жизни,—проблема, о которой не имели никакого понятия его биографы, сильно затруднявшие таким образом возможность ее психологического анализа. Мы можем только предположить, что жалкие условия, в которых Граббе вынужден был владеть свое существование, убили в нем всякий революционный подъем.

С этого времени Граббе начал быстро опускаться. Мелкогородская среда нанесла ему удар как раз с той стороны, с которой она к нему отнеслась наиболее дружелюбно. Хорошее отношение к нему Клостермейера побудило его просить руки дочери архивного советника. Она сначала высокомерно отвергла предложение сына тюремного смотрителя, как недостойное ее высокого положения, но после, когда потеряла надежду найти другого, более достойного, согласилась выйти за него замуж, чтобы не остаться старой девой. Брак оправдал те неблагоприятные ауспиции, при которых он был заключен. Семейный ад гнал теперь Граббе с еще большей силой в кабак. Он потерял свое место, так как, несмотря на всю снисходительность правительства великой детмольдской державы, гордившейся «нашим гением», он уж чересчур далеко зашел в своих кабацких похождениях. Наконец он пустился в свое последнее путешествие, сначала в Франкфурт-на-Майне, затем в Дюссельдорф, в маленький рейнский город, где Иммерман организовал образцовый театр.

Иммерман не был романтическим старцем, который изрекал с высоты своего дельфийского престола пророческую премудрость, но, при своих филистерски-солидных и прусско-строгих повадках, так же мало годился в покровители Граббе, как и Тик. Его, правда, с полным основанием упрекали за то, что он даже не сделал попытки поставить на своей в значительной степени экспериментальной сцене одну из драм Граббе, но и сам Граббе, как это показывают драмы последнего периода его жизни, все

больше переставал считаться с драматически-художественными требованиями. Его «Аннибал» и «Германова битва» являются только историей в диалогах, как и «Наполеон», но в еще более отрывочной и эскизной форме, хотя они все еще достаточно богаты широкими историческими перспективами и тонкими психологическими экскурсами. Разрыв между Граббе и Иммерманом произошел очень скоро. Граббе хотел после этого сначала направиться дальше по Рейну, но затем обратился с просьбой к одному другу послать ему деньги для возвращения в Детмольд. Он уже чувствовал приближение смерти, которая и настигла его 12 сентября 1836 года.

Так огонь поэзии стал для него проклятием благодаря бессмысленным условиям жизни, на которые он был осужден. Его жизнь и смерть являются потрясающим протестом против жалкой филистерской мудрости, которая гласит, что гений всегда проьет себе дорогу в этом лучшем из миров.



## Грильпарцер

### «Сон—жизнь»

В прекрасной статье, которую Роберт Швейхель опубликовал в «Neue Zeit» (1891) ко дню столетия со дня рождения Грильпарцера, он говорит, что этот день—15 января—отмечен в истории немецкой поэзии красной чертой. Грильпарцер сам, несмотря на свою большую скромность, считал себя лучшим драматургом после Гете и Шиллера. Он имел еще счастье дожить до того времени, когда эта самооценка была подтверждена нацией, правда, уже только на исходе его долгой жизни. Многочисленные знаки уважения, которыми его почтили из всех концов Германии в 1871 году, в день его восьмидесятилетия, могли сторицей вознаградить за десятилетия непонимания. На закате жизни взошло для него наконец солнце, которое в утро и полдень не могло пробиться через мутную атмосферу его искаленного существования. Кто знает, не встретил ли Грильпарцер, как и Геббель в аналогичном положении, это внезапно ворвавшееся счастье меланхолическим вздохом. Прежде не было вина, теперь бокала нет. Во всяком случае он был избавлен от такого разочарования, когда, достигнув, наконец, вершины, он вынужден был бы опять спуститься несколько вниз.

Ибо слава Грильпарцера в течение тех десятиков лет, которые прошли со времени его восьмидесятилетия, оказалась не такой прочной, как это думали тогда его восторженные почитатели. Широким слоем немецкого народа, в особенности трудящимся классам, Грильпарцер все же остался более или менее чужд. Как в его жизни, так и в поэзии имеется что-то прину-

жденное и надломанное, что как раз весьма мало привлекает воинствующие классы. Это объясняется не только тематикой его драм. Трудно также свыкнуться с их основными тенденциями. В жизни Грильпарцера совершенно отсутствует какое-либо революционное событие, какой-либо революционный порыв, которые мы встречаем в жизни каждого пролагающего новые пути поэта. Он не был низкопоклонником, хотя в одной из своих трагедий дает такую апологию верноподданничества, что даже жалкому деспоту Францу I австрийскому стало при этом не по себе. Но в нем не было никакого намека на бунтовщика, который отвечает ударом, когда собачьи души поступают с ним по-собачьи. Десятки лет жалкая бюрократия калечила его жизнь, заставляя все время копошиться в служебных низах, без всякого протеста с его стороны. Это не искупается даже многочисленными эпиграммами, в которых он, скрывая их от публики, отводил свою чувствительную душу. Мы вовсе не хотим бросить камень в Грильпарцера! Он был сын своего времени, только никудышного, упадочного времени, от которого он не мог оторваться. В меттерниховской Австрии не было места революционным титанам. Не для того, чтобы обвинять Грильпарцера, а чтобы характеризовать его историческое положение и его значение для современного пролетариата, указываем мы на все эти условия. Светлые и темные стороны были у Грильпарцера неразрывно связаны. Можно даже сказать, что для него скорее было счастьем, чем несчастьем, что свои зрелые годы, что эпоху своего поэтического творчества, от 1815 до 1848 года, он прожил в меттерниховской Вене. Гнусную реакцию, которая сдерживала полет его гения, он нашел бы в неменьшей степени и в остальной Германии и в особенности в прусском государстве, которое покорно плясало под дудочку Меттерниха. Зато, как драматический поэт, он нашел в своем родном городе много такого, чего он «там, в империи» либо совсем не нашел бы, либо в очень незначительной степени. Любовь веселых венцев к театральным представлениям подготовила в Вене раньше, чем в остальной Германии, почву для немецкого театра, и Вена к тому времени, когда выступил Грильпарцер, давно уже имела в «Бургтеатре» прекрасную и великолепно организованную художественную сцену. В свою очередь, этот театр имел воспитательное значение для самой публики, которая, благодаря своему художественному чутью, охотно шла ему навстречу. Имея пред собой такой театр и таких зрителей, поэт мог быть уверен, что будут поняты даже самые тонкие его намерения и намеки. Стоит только сравнить мелодический и мягкий тон

в драмах Грильпарцера с ужасающей трескотней прусских придворных трагедий Раупаха, чтобы понять, что значила для Грильпарцера венская публика.

Сюжеты, которые Грильпарцер использовал в своих драмах, распадаются на три группы. Они были заимствованы или из античной истории и мифов, или из австрийской истории, точнее — истории Габсбургского императорского дома, или, наконец, были придуманы, в большей или меньшей степени, самим Грильпарцером. Вполне естественно, что в третьей группе талант Грильпарцера развернулся во всей своей красоте, силе и своеобразии. «Сафо», «Медея», «Геро» (известная под позднее выбранным, но совершенно неудачным названием «Волны моря и жизни») представляют великолепные этюды по античным образцам, богатые поэтическими красотоми, но, если применять к ним высокий масштаб, на который может с полным правом претендовать Грильпарцер, — все же не больше, чем этюды: мраморные статуи, в которых, при всей их красоте, не течет ни одной капли крови, бурлящей в сердцах XIX века. Еще меньшее наслаждение могут доставить теперь мыслящей и революционной рабочей публике драмы Грильпарцера из истории Габсбургского дома: «Счастье и гибель короля Оттокара», «Верный слуга своего господина» и как их там еще называют! При всех своих преимуществах, которых за ними нельзя не признать, они показывают нам поэта в не совсем ловком положении. Как раз поэтические достоинства этих драм еще при жизни Грильпарцера отталкивали от них симпатии габсбурго-меттерниховской системы; опираясь гордо на грубую полицейскую дубину, она не нуждалась в поэтическом обрамлении и с испугом угадывала в поэтическом выражении верноподданических чувств зачатки тайного бунтарства. А то, что в этих трагедиях отдает чистым императорски-габсбургским привкусом, теперь нельзя уже больше переварить. Верность и привязанность Грильпарцера к императорскому дому, который изо дня в день нравственно истязал или позволял его истязать, превышают меру отпущенного нам понимания.

Таким образом, остается только третья группа драм, в которых мы должны искать Грильпарцера, если мы хотим найти лучшие образцы его искусства. В этой группе на первом месте стоят «Прародительница» и «Сон — жизнь». Они уже при первом появлении справедливо имели величайший успех. Наиболее полно развернулся гений Грильпарцера уже в «Прародительнице», его первой драме. По его собственным словам, он хотел изобразить в этой драме не слепой произвол семейного рока, а

наследственность греха, как она продолжает жить в религии в форме догмата,—акт таинственной справедливости. Это истинно драматическая и изначальная тема, которая проходит чрез всю историю драматической поэзии от Эсхила до Ибсена. Но в то время как «Призраки» Ибсена в эпоху развитого естествознания пытаются решить этот вопрос при помощи законов физической наследственности, Грильпарцера в эпоху духовной мути хотел его решить при помощи действительного призрака, который представляет не только центр, но, в известной степени, и движущую силу в действии «Прародительницы». Но если этот неверный прием мог усиливать впечатление, которое драма производила на современников, то, с течением времени, он все больше ослаблял и даже уничтожал это впечатление. Об этом приходится только жалеть, потому что во всех других отношениях «Прародительница» принадлежит к жемчужинам нашей драматической литературы. Вся пьеса проникнута неудержимым стремлением к индивидуальной свободе. Проблемы времени освещаются точно молнией, взгляды на право суда, которое человек может и должен иметь над человеком, противопоставлены друг другу с гениальным мастерством, а великая лирическая мощь чувства вызвала в свое время повсюду энтузиазм масс.

Такой же успех среди драм Грильпарцера имела еще только «Сон—жизнь». Эта драматическая сказка разворачивает перед нами картину непомерного честолюбия; в пестро сменяющейся связи все время обрываемого действия, как оно свойственно сновидению, она рисует честолюбие, прищипориваемое демонической силой и отбрасывающее в сторону все нравственные сдержки, пока оно, от одного проступка до другого, не погрязает окончательно в болоте преступления. Форма и содержание принадлежат почти исключительно самому Грильпарцеру. С драмой Кальдерона «Жизнь—сон» драма Грильпарцера, несмотря на аналогично звучащее название, имеет только один пункт соприкосновения: поскольку Кальдерон заставляет своего героя изменить свой характер при помощи внушаемой ему иллюзии, что все, случившееся с ним, только приснилось ему. Во всем прочем и структура, и ход действия обеих драм совершенно различны. Единственным источником для его драмы Грильпарцеру послужила сказка Вольтера «Белое и черное», и ему доставило немало удовольствия, когда критики обратились к этому источнику только после того, как он сам раскрыл свою тайну. Впрочем, и Вольтеру он обязан только импульсом и несколькими именами.



В первый раз «Сон—жизнь» поставлена была в венском Бургтеатре 4 октября 1834 года. Успех этой первой постановки заставил себя долго ждать. За пестрой сменой картин сначала следили без особенного оживления. И вдруг в переполненном зрителями театре неожиданно воцаряется мертвая тишина, раздаются бой часов, и герой пьесы, точно он все время находился совершенно один и только что проснулся, говорит:

Чу! Бьет три перед рассветом.  
Час, другой,—и все исчезнет,  
Потянусь и отряхнусь я,  
Мне в лицо повеет утро,  
Протрезвит меня рассвет:  
Вновь я тот, кем был и раньше,  
Преступленья нет как нет.

Догадливая публика сейчас же сообразила, что все действие с его романтической сменой явлений представляло пока только сновидение героя, и бурные аплодисменты приветствовали этот своеобразный сценический трюк, хотя вообще такого рода трюки в драмах весьма рискованная вещь. Этот известный всем в передаче Лаубе этюд подтверждает сказанное выше о том значении, которое имела венская публика для самого поэта.

Грильпарцер сам признавал, что такую смелую форму можно себе позволить только один раз. По этому поводу Лаубе замечает: «Своеобразная, приковывающая все время внимание зрителя, скачками развивающаяся фабула, стремительный, искромечущий язык, тонкие и глубокие замечания, придающие значимость случайным вещам,—все эти достоинства делают драму высокоталантливым произведением». В этом же смысле высказывается Карл Френцель: «Целое представляет нечто пестрое и причудливое, игру теней: в этом тоне выдержаны и персонажи, выступающие в сновидении. Напротив, Рустан и его черный служитель Цанга, в котором временами пробивается демонический тон, представлены во всей их осязательной жизненности. В своей сказочной оболочке эта драма представляет нечто необыкновенно захватывающее. Стремительным ритмом своих хореев она напоминает низвергающийся горный поток, непрерывно меняющий свои берега и несущийся то чрез мрачные леса и скалистые ущелья, то чрез светлые луга и широкие пашни». Мы можем только согласиться с этими отзывами буржуазных историков литературы; они прекрасно отмечают своеобразные достоинства драмы Грильпарцера, и мы надеемся, что членам нашего общества эта красочная и в то же время содержательная сказочная игра тоже доставит немалое наслаждение.

Мы не можем только согласиться с заключительным выводом буржуазной критики. Так Френцель говорит: «Этот уход и обратное возвращение из мира бурь в покой домашней жизни потрясает и успокаивает слушателей». И также Лаубе: «Австрийским «Фаустом» названа была эта картина развития честолюбия, и когда она в конце получает свое завершение в словах Рустана:

В сердце каждое лучами  
Золотыми ты впиши:  
Счастье в этом тленном мире  
Лишь одно: в душевном мире  
Жить, не ведая вины.  
Путь величия опасен,  
Славы путь—обман пустой;  
Только тени нам дает он,  
А уносит наш покой.

то это производит со сцены необыкновенно благотворное впечатление. Эти заключительные слова, простирающиеся над страстями покрывало мудрости и просветления, доставляют нам в одно и то же время и нравственное удовлетворение, и поэтическое наслаждение». Едва ли необходимо здесь особо подчеркивать, что это воплощение мещанского филистерства в корне противоречит пролетарской этике.

Грильпарцер жил в такое время, когда всякая общественная жизнь насильственно подавлялась, когда уважающий себя человек мог свободно дышать только в мирном уюте своего дома, когда господствующие классы могли сохранять свое господство только при помощи непрерывной цепи подлых и гнусных преступлений, когда честность и честолюбие находились в таком соотношении, что честный должен был остаться филистером, а честолюбивый—стать негодяем. Лишь постольку имело смысл решение, к которому в конце концов пришли Грильпарцер и его герой—Рустан.

Но теперь оно потеряло и этот смысл. Преобразование экономических условий создало для пролетариата положение, при котором честность и честолюбие находятся в совершенно другом соотношении, чем для буржуазного филистера тридцатых годов. Честность пролетария заключается теперь в честолюбии, которое горит в нем только для своего класса; для величия своего класса он охотно готов пожертвовать спокойным миром своего дома, а что касается славы, то он, в противоположность Рустану, говорит:

Новые миры дает он;  
Что берет,—обман пустой.



## О «Молодой Германии»\*

В последнее время исследователи в области истории литературы посвятили много работ «Молодой Германии», группе немецких писателей, которая после Июльской революции, под идейным влиянием Гейне и Берне, пользовалась большой известностью в Германии. Хотя количество этих работ и находится в некоторой диспропорции с действительным историческим значением этого явления, можно только приветствовать это оживление интереса к «Молодой Германии», которая у Трейчке и ему подобных патристических историков нашла себе слишком пренебрежительную и неодобрительную оценку. Но все же не следует чересчур перебарщивать в другую сторону, переоценивая значение этих писателей, из которых—за единственным исключением Гуцкова, которому мы уже посвятили, в связи с столетием со дня его рождения, особую статью\*\*,—ни один не подымается выше скромной посредственности, а некоторые опускаются даже значительно ниже ее.

«Молодая Германия» в сущности была по своему названию не литературным, а полицейским созданием, правда, полицейским созданием против своей воли. Согласно пресловутому постановлению союзного сейма от 10 декабря 1835 года, которое является метрическим свидетельством «Молодой Германии», к ней принадлежали Генрих Гейне, Карл Гуцков, Генрих Лаубе, Рудольф Винбарг и Теодор Мундт. Правда, этот ребенок был

\* *Houben, H. Jungdeutscher Sturm und Drang. Ergebnisse und Studien.* Leipzig 1911. F. A. Brockhaus.

\*\* См. в этом же томе, стр. 45.

внесен в полицейские списки еще до официального крещения, а именно прусским министерским распоряжением от 14 ноября 1835 года. Но последнее не упоминает имени Гейне, который и действительно не имел прямого отношения к группе. Грехи Гейне были более старого порядка, и сочинения его давно уже значились в полицейских проскрипционных списках. Действительным поводом к травле против «Молодой Германии» послужило намерение Гуцкова и Винбарга основать крупный литературный журнал. Вольфганг Мендель, который до того времени разыгрывал из себя единомышленника Берне и Гейне, усмотрел в новом журнале опасную конкуренцию для своей штутгартской «Литературной газеты». Руководимый самыми презренными мотивами, он поднял гнуснейший и глупейший шум по поводу опасности, грозящей всем святыням нации, и нашел—само собой разумеется—готовый отклик у прусского правительства.

Заслуга Губена состоит в том, что он, на основании ряда новых документов, извлеченных из прусского и других архивов, выяснил действительную связь событий. Согласно обычной традиции Священного союза, прусское правительство брало на себя грязную работу, которой не хотели мараться даже русские и австрийские насильники. Меттерних до известной степени был или хотел казаться литературно образованным человеком. Он предпочел поэтому, при помощи своих берлинских клеветников, указать берлинскому королевскому дурачку на опасные тенденции нескольких молодых писателей, которые, после Июльской революции, решили, хотя и в робкой форме, пойти по стопам Берне и Гейне. Прусское министерское распоряжение от 14 ноября 1835 года, которое вычеркивало Гуцкова, Винбарга, Лаубе и Мундта, как литераторов, из списка живых, дав цензорам инструкцию не разрешать к изданию никаких новых произведений этих авторов, а равно и не допускать ни критики, ни даже упоминания их прежних работ,—это распоряжение было чисто королевским продуктом. Даже пресловутому министру полиции Рохову, автору выражения «ограниченный ум подданных», в отсутствие которого постановление было опубликовано, оно показалось чрезмерным, но когда он попытался смягчить его, то получил от своего короля и господина изрядную нахлобучку.

И в союзном сейме королевско-прусский кретинизм наткнулся на известное сопротивление, правда, меньше по соображениям политики или морали, чем по соображениям партикуляризма. Бавария и Вюртемберг разыграли, так сказать, роль

либеральных шалунов. Но этого либерализма хватило лишь на то, чтобы прикрыть немного жестокость мантией путаницы: государственным педантам представлялась возможность спорить, является ли постановление союзного сейма предостережением младогерманским *писателям* или запрещением младогерманских *писаний*. В сущности дело сводилось к одному и тому же, а именно—к запрещению, и опять-таки заслуга Губена состоит в том, что он окончательно похоронил все апологетические попытки Трейчке и ему подобных доказать, что постановление союзного сейма было лишь холостым выстрелом и не только не повредило писателям, против которых оно было направлено, но скорее принесло им пользу, составив для них рекламу.

В действительности такие апологетические опыты не особенно лестны для Меттерниха и его компаньонов, так как они предполагают, что глупость тогдашних власть имущих была так же велика, как и их вероломство. Но эти люди вовсе не были такими кретинами, чтобы, так сказать, только по добродушию своему запачкать себя постановлением, которое, по мнению даже Рохова, ложилось позорным пятном на их репутацию. Губен вполне верно говорит: «Если даже некоторые запрещения скоро забывались или взяты были назад, то неуверенность, которая вносилась этими массовыми запрещениями в книжное дело, представляла худшую опасность. Столько книг, столько специальных распоряжений, и все это помноженное на число немецких союзных государств—кто мог выдержать все это? Книготорговцы предпочитали совершенно отказаться от всей этой опасной литературы, упоминавшейся где-либо в полицейских донесениях, а убыток несли только автор и его издатель». Не совсем верно лишь то, что Губен говорит о неблагоприятных последствиях этого запрещения для ставших его жертвой писателей.

Конечно, утверждение, что культурные течения не могут быть насильственно задавлены, представляет собою только пошленький трюизм либерального пустословия. Но также недопустимо впадать в другую крайность и выставлять, как общее положение, что полицейские мерзости оказывают всегда роковое воздействие на тех, против которых они направлены. Это зависит всегда от особых условий, а эти условия далеко не были одинаковы для всех младогерманских писателей. Гудков, который вел себя вполне достойно по отношению к запрещению союзного сейма, в конце концов, несмотря на полицейские придирки, завоевал себе и в литературе, и в жизни крепкую пози-

цию. Винбарг в эпоху опубликования запрещения союзного сейма, несмотря на свою молодость, пережил уже период наиболее производительного литературного творчества. Он прожил еще более тридцати лет и умер в 1872 году в доме умалишенных, но уже не написал больше ничего выдающегося, хотя ему не мешали больше никакие полицейские притеснения. А Лаубе и Мундт уже очень скоро заключили мир с прусским правительством. Сидевший уже в тюрьме, как «демагог» и в высшей степени подозрительный литератор, Лаубе сумел до такой степени заслужить благорасположение министра Рохова, что был послан им в качестве полицейского разведчика на французскую границу. А еще хуже кончил Шлезьер, который, правда, не назван в постановлении союзного сейма, но которого Гейне расхвалил, как украшение «Молодой Германии»: он сейчас же изменил своему интимному другу Лаубе и кончил прусским офицером.

Чтобы все же воздать справедливость этим писателям, следует принять во внимание, что они, на свой манер и поскольку это было возможно в тогдашней Германии, старались представлять требования буржуазных классов, но не нашли у последних никакой поддержки, ни слова признания за верность, ни слова порицания за их измену. Немецкий филистер всегда считал Лаубе великим светилом свободы, несмотря на его ренегатство после постановления союзного сейма и несмотря на его грязный памфлет против французского национального собрания, тогда как бедного Гуцкова несравненно больше терзали злостные нападки литературных и политических филистеров, чем всякие полицейские пакости.

Именно постольку младогерманские писатели являются жертвами своего времени, и с этой точки зрения нельзя слишком строго относиться к их половинчатости, слабостям и глупостям. Но не следует, как это делает Губен, их переоценивать и говорить о «младогерманском периоде бури и натиска», наполняя объемистый том тысячами биографических мелочей из жизни Лаубе, Мундта и Шлезьера. К чему все эти обстоятельные исследования о различных случайных сотрудниках, которых имело какое-нибудь случайное периодическое издание Лаубе? Здесь весьма много лишнего. Губен также чересчур перегрузил свою работу бесчисленными письмами этих младогерманских писателей. Губен и без того выполнил огромный труд, не только собрав и приведя в порядок многие тысячи писем, сохранившихся прямо в ужасающем количестве, но и изучив их самым основательным образом. От этого пострадало лишь изу-



чение всей исторической обстановки в более крупном масштабе. Это не плавание в широком потоке духовного развития, а утомительная гребля в застоявшейся речке, которая медленно течет среди скучных берегов, чтобы потеряться наконец в болоте.

О «буре и натиске» здесь не приходится говорить. Можно даже вычеркнуть «Молодую Германию» из истории немецкой литературы, не обрывая этим ее красной нити, за исключением Гуцкова, который, впрочем, и сам всегда называл «Молодую Германию» политической фантазмагорией и не хотел иметь ничего общего с Лаубе и компанией. Именно потому, что младогерманские писатели остались в отечестве, они остались без отечества. В двадцатых, тридцатых и сороковых годах XIX века горькие слова Дантона являлись для Германии трезвой правдой: Платен, Берне и Гейне, Гервег и Фрейлиграт, Маркс и Энгельс унесли с собой отечество на подошвах своих башмаков.

Правда, и тогдашняя Германия могла дать младогерманским писателям прекрасный отправной пункт, а именно философию Гегеля, но хотя все они были с нею знакомы, она оказалась выше их кругозора. И в этом случае Гуцков оказался наиболее честным, открыто признав, что это тяжелое оружие ему не под силу. Шлезьер, который хотел выступить против Гегеля, послушался по крайней мере совета Варнгагена: «Я считаю это в высшей степени рискованным и боюсь, что ваша затея приведет только к неприятным последствиям и разочарованиям. Против держав могут выступать только державы». Зато Мундт, кончивший плохим беллетристом, менее талантливый шлейфонец своей будущей супруги Клары Мюльбах—Губен называет ее несколько невежливо, но не без основания, «бумажным драконом необъятных размеров»,—действительно воображал, что он «преодолеет» Гегеля, как, впрочем, и Гейне. В связи с этим его разделили по заслугам в органе гегельянцев. Младогерманцам было ясно указано, что они стараются «заполнить пробелы своего мышления мякотью чувства». Губен в конце концов честно признает, что Мундт и его товарищи не были способны к тому тяжелому умственному труду, которого требовало понимание Гегеля.

Не младогерманцы излечили немецкую литературу от романтической эпидемии, а младогегельянцы. Последних немецкие правительства преследовали гораздо более яро, чем младогерманцев. Их еще беспощадно травили, когда между младогерманцами и правительствами уже давно царили светлый мир и сладкое согласие. И не совсем лестно для немецкой истории литературы, что она так расточительно много занимается мла-

догерманцами, в то время как французская история литературы особенно сильно интересуется младогегельянцами: в последние годы на французском языке вышли прекрасные биографии Фейербаха, Штрауса, Штирнера.

В заключение приведем из объемистой книги Губена маленький вклад в историю партии. Оказывается, что Дрегер, другой исследователь истории «Молодой Германии», в своей книге о Мундте установил, на основании документов из венских архивов, что Адальберт фон Борнштедт был шпионом, или, как тогда говорили, «конфидентом», Меттерниха. Этот Борнштедт в 1847 году издавал «Брюссельскую немецкую газету», в которой сотрудничали *faute de mieux* (за неимением лучшего) Маркс и Энгельс. Они, впрочем, так же, как и прежде по отношению к парижскому «Вперед», весьма критически отгородились от издателя. Однако Губен ошибается, считая Борнштедта также издателем «Вперед». Таковым явился Бернштейн, который, правда, тоже был весьма сомнительным парнем.



## Гуцков

### Карл Гуцков

В наше богатое всякого рода юбилеями время, когда нельзя развернуть газеты, чтобы не натолкнуться на какую-нибудь юбилейную статью, посвященную той или другой исторической личности, которая родилась или умерла сто или пятьдесят или даже десять лет назад, день столетия со дня рождения Карла Гуцкова нашел только слабый отзвук. А между тем это был писатель, о котором новейшие историки литературы говорят, что в середине XIX века в течение нескольких десятилетий он пользовался в немецкой литературе таким влиянием, как никто другой со времен Готтшеда.

Это утверждение, конечно, страдает чересчур большим преувеличением, но все же всякий, кто хочет основательно изучить и понять историю Германии от 1830 до 1860 года, не может оставить без внимания то положение, которое занимал в этой истории Гуцков. Среди литературных величин современности, о жизни которых любознательный читатель буржуазной прессы может теперь знать решительно все детали, вплоть до пышной обстановки их спален, нет ни одного, который даже в отдаленной степени мог бы сравниться с Гуцковым в этом отношении. Но именно тот факт, что он воплощает в себе кусок немецкой истории, и объясняет нам, почему обычно быстро откликающиеся борзописцы патристических газет так мало расшевелились ко дню его юбилея и ограничились несколькими анекдотами из его жизни. Конечно, в нескольких крылатых словечках характеризовать Гуцкова трудно. Все более или менее дога-

дываются, что характеристика Гудкова, данная школой Шерера,—Гудков, мол, был бесталанным деспотом целой клики и старался, в силу своей отвратительной завистливости, задавить все творческие силы литературы,—является только карикатурой, но, чтобы противопоставить этой карикатуре настоящий образ Гудкова, требуется большой труд, который вряд ли может рассчитывать на признание.

Если мы теперь делаем попытку восполнить этот пробел, то не потому, что мы считаем Гудкова нашим. Еще на закате своей жизни он говорил в самом пренебрежительном тоне о «странствующих лассальянцах, проповедующих в кабаках», а незадолго до смерти, в 1878 году, выразил надежду, что социальные планы реорганизации, как они были набросаны Марксом и Лассалем, всегда останутся «утопиями». Он желал, правда, чтобы дух коммунизма руководил правительствами, но коммунизм не должен никогда становиться делом самих масс. Мы считаем поэтому, что выполним только долг исторической справедливости, если нам удастся в этом кратком наброске доказать, что Гудков кончил неудачей не благодаря собственной высокомерной, завистливой и бесталанной диктатуре, а потому, что был по существу скромной и честной, не только не отличавшейся самомнением, но, наоборот, недостаточно уверенной в себе, чуждой всяким кликам, натурой, человеком, который умер одиноким не как свергнутый диктатор, а потому, что он и жил одиноко, по той простой причине, что и по своим глубоким знаниям, и по своим многосторонним интересам всегда стоял несколькими головами выше писак буржуазной литературы.

Карл Гудков родился в Берлине 17 марта 1811 года. Родители его были бедны, но верны своему королю до последней степени и вдобавок еще пиеисты. Отец занимал второстепенную должность в главной конюшне одного из гогенцоллернских принцев, который простер свою «милость» и на мальчика. Гудков вышел из рядов пролетариата, но из такого слоя пролетариата, который менее всего годен для развития пролетарского классового сознания, даже тогда, и в особенности тогда, когда отдельному представителю его удастся выбиться из этой среды. Кончается это обыкновенно так, как того ожидали и родители Гудкова, когда дали ему возможность учиться в гимназии и университете: сын княжеского берейтора становится верным солдатом короля и бога.

У Карла Гудкова, однако, вышло иначе. В гимназии античная литература открыла его пылкой жажде знания новый мир, да и в спокойные залы гимназии ворвались отголоски современ-

ности, возвещавшие новую жизнь. И вот почему случилось, что девятнадцатилетний юноша, который в тот самый день, когда в Берлин пришло известие о парижской Июльской революции, должен был получить академическую награду, бросил торжественное собрание в университете, панегирик Гегеля и золотую медаль, чтобы поспешить в кабинет для чтения, где он мог найти французские газеты.

Но эта смелая решимость не всегда была ему свойственна. Разрыв с теологией и связанный с ним конфликт с семьей стоили мягкому Гуцкову тяжелой борьбы,—освобождение человека от родителей он называл самым мучительным из всех освобождений,—а от теологии он все же не мог совершенно отделаться. Из двух звезд берлинского университета путь его жизни освещал не Гегель, а Шлейермахер. Несмотря на всю решительность его критики, теологический хмель, самый упорный из всех духовных ядов, всегда оставался в его крови. Ко всему этому присоединилось еще одно не менее тяжелое обстоятельство. Предоставленный, после разрыва с семьей, самому себе, он вынужден был жить только литературным трудом, что тогда было несравненно труднее, чем теперь, а потому вынужден был очень много писать и испытать всерьез на себе полужутливое замечание Вольтера, что трудно добраться до потомства с багажом в семьдесят томов. «Счастлив тот, кто может не спешить с первыми плодами своего пера. И еще более счастлив тот, кто сразу попадает на настоящую дорогу, которая долго скрывает незрелость опыта и юношескую неопытность вкуса и суждения, пока годы не сообщат его духу большую зрелость»,—писал позже сам Гуцков.

Так как Гуцков хорошо знал свою Пруссию, то он покидает уже на третьем десятке Берлин и начинает скитальческую жизнь литератора, отдельные этапы которой так же мало интересно перечислять, как и его первые произведения. Сначала он направился в Штутгарт к Вольфгангу Менцелю, который действительно был тогда, как критик издательства Котты, своего рода диктатором и, наряду с Гейне и Берне, считался пророком нового времени. Гуцков стал его критическим адъютантом. Он разбил все сказки о «гуманитарном деспотизме» Пруссии, хотя и не особенно востигался южногерманским либерализмом. В первой крупной литературной работе, «Письмах дурачка к дурочке», он признает себя учеником Менцеля, Берне, Гейне, которого он обвиняет только в монархических симпатиях, и Сен-Симона, в то время как в области литературного стиля он, по его собственному выражению, «жан-полизирует»,<sup>1</sup> то-есть признает себя учеником Жан Поля. Это—довольно причудли-

вая смесь, и книжка его не отличается особой ясностью, хотя заслужила похвалу Берне и Гейне. Но смелость, с которой Гуцков признал себя приверженцем республики, не платоновской, а демократической республики, проникнутой духом Робеспьера и Сен-Жюста, была достойна всякого уважения, и он поэтому задорно заявил, что когда немецкий профессор громит сен-симонизм, как якобинское и опасное для государства ученье, то это более правильный приговор, чем какая-либо фраза Ламеннэ, Кузена или Гегеля.

Гамбахский праздник и нападение на гауптвахту во Франкфурте-на-Майне повлекли за собой новые репрессии союзного сейма, которые исключали отныне всякую возможность политической дискуссии и в южнонемецких государствах. Оппозиция должна была отступить на религиозную арену. Вполне понятно, что Гуцкова сильно заинтересовала «Жизнь Иисуса» Штрауса, но для него характерно, что от этой гегелевской критики он вернул назад, к рационалистической критике старого Реймаруса. Если Лессинг опубликовал только фрагменты этой критики, то Гуцков хотел теперь издать ее целиком, но издательство Кампе в Гамбурге отклонило его предложение. Хотя это издательство и славилось, как убежище для всех цензурных беглецов, хотя оно смело печатало все неблагонадежные книги Берне и Гейне и не останавливалось в своей дерзости пред нападками на царя и Меттерниха, оно все же побоялось связаться с преемниками обер-пастора Геце. Тогда Гуцков осуществил свой план в форме романа—«Валли неверующая».

В литературном отношении этот роман принадлежит к слабым произведениям Гуцкова: героиня его—весьма путанная особа, которая в конце концов кончает самоубийством, потому что из-за всевозможных сомнений не может выработать себе религиозное мировоззрение, следовательно—самоубийца из религиозного чувства. Только одна сцена могла показаться с полицейской точки зрения безнравственной, но и она является не оригинальной, а копией с известного придворного эпоса средневековья. Однако Менцель, до сих пор союзник и друг Гуцкова, поднял в своей литературной газете страшный шум по поводу иррелигиозности и безнравственности романа. Он даже указал на него правительствам, и в декабре 1835 года союзный сейм опубликовал пресловутый декрет, запрещающий все сочинения «Молодой Германии»—Гейне, Гуцкова и других, как уже изданные, так и те, которые еще будут написаны.

Грязная проделка имела еще более грязное происхождение. Вместе с кильским приват-доцентом Винбаргом, который посвя-



тил свои «Эстетические набеги», как дань неопределенного стремления к свободе, «Молодой Германии», Гуцков хотел издавать «Германское обозрение» по образцу «*Revue des Deux Mondes*». Именно этой конкуренции боялся Менцель, и только для того, чтобы ей помешать, он выступил с своим доносом, который Трейчке в «Немецкой истории» тщетно старался перекрасить в патриотический подвиг. Менцель знал, что если многие, весьма смиренненькие профессора обещали свое сотрудничество, — он опубликовал их имена, после чего перетрусившие светила сейчас же поспешили на попятный двор, — то Берне и Гейне своего согласия не дали. Несмотря на это, Менцель не переставал скулить по поводу «секты» «Молодой Германии», рассчитывая на невежество немецких правительств, которые должны были спутать его фантастическое создание с «Молодой Германией» революционных эмигрантов в Швейцарии, что они действительно и сделали.

Гуцков, который, в добавление ко всему, должен был еще из-за «Валли» отсидеть три месяца в тюрьме, был глубоко потрясен этим насилием. Его особенно раздражало, что его, всегда ревниво охранявшего свою самостоятельность от Менцеля, Берне и Гейне, превратили в члена «секты» или даже «клики». Конечно, он разделял некоторые новые стремления с Лаубе, Мундтом, Винбаргом, с которыми его связало постановление союзного сейма, и постольку название «Молодая Германия», которое осталось за ним, имеет историческое оправдание. Однако в целом ряде вопросов они сильно отличались друг от друга, и Гуцков, значительно превосходивший других и характером, и талантом, всегда подчеркивал несогласия и взаимное отчуждение, которые с самого начала преобладали среди этих мнимых соумышленников.

Этот удар на долгие годы прервал его «сносный ход развития», отбил у него охоту к публицистике, он «почти потерял руководящую нить своего внутреннего сознательного я в литературном лабиринте». Гуцков не был трусом, он не делал властям предержащим никаких уступок, но он не был боевой натурой, как Берне или Гейне. Его писания должны были быть только «непроизнесенными речами к народу», но старому теологу с «немецкой душой» не по сердцу был «колокол восстания»; формам, в которые следовало облечь жизнь, должен был предшествовать творческий дух. И после того как он издал «Современников» или, как он их после иначе окрестил, «Вековые образы» — под именем Бульвера — самое зрелое из своих юношеских произведений, он сам признал свою полную усталость

и истощение. Он считал, что в этой книге он выложил весь свой запас взглядов, особых мнений, характеристик и изучений.

Более того: он признал, что продолжение великой новой борьбы и в Германии требует другого оружия, которым он не владеет. Оппозиция младогегельянцев, которая начала развиваться с конца тридцатых годов, вызывала у него «величайшее удивление», но она была ему не по вкусу. Эта еще только нарождавшаяся сила «предприимчивых приват-доцентов» его несколько пугала, а их первоначальная идеализация прусского образцового государства даже внушала ему некоторое недоверие; еще в 1846 году он в одном письме из Парижа даже Маркса называл «прусским доктринером».

И точно так же, как он от Штрауса обратился вспять к Реймарусу, так и теперь он заявил, что не умеет обращаться с логическими категориями, что, как и Лессинг, он может философствовать только при помощи конкретных обоснований. И это лишь другая форма для выражения той же мысли, когда он, по другому поводу, замечает, что из тогдашнего «самоотреченного настроения» его вырвал театр, с непосредственным действием которого на психику народа он хорошо познакомился в Гамбурге. Он опять взялся за оружие буржуазного просвещения, которое в то время, когда современные классовые бои продолжали сохранять очень узкий масштаб на немецкой арене, не совсем еще заржавело, хотя уже не могло иметь той силы, которую оно имело в дни Лессинга и Вольтера.

Новым свидетельством его богатого и многостороннего дарования служит тот факт, что он сумел в сороковых годах стать властителем немецкой сцены. Он имел только *одного* соперника, тогда, правда, для него еще не опасного, но уже ставшего к нему в антагонизм, который все более и более омрачал жизнь Гуцкова и еще в последние годы испортил ему немало крови. Это был Фридрих Геббель—в противоположность Гуцкову драматург по призванию. Пока Геббель жил, глубокий антагонизм между ними выражался, правда, в острых, но все же в достойных формах. Геббель вполне признавал духовное значение Гуцкова, он даже не отвергал целиком драматическую деятельность Гуцкова; «Прообраз Тартюфа» он ставил очень высоко, и даже такая драма, как «Уриель Акоста», которая должна была ему особенно не нравиться, по его мнению, стояла настолько же выше трезвых порождений наших ординарных ямбоплетов, насколько она была ниже настоящей жизненной драмы. И когда он писал в своем дневнике: «никого я не ненавижу так сильно, как



Гуцкова», то это было только отрицательным выражением искреннего уважения.

Гуцков оказал разного рода помощь Геббелю на первых порах его поэтической карьеры, да и после предложил ему руку примирения с библейскими словами: «в доме отца нашего много жилищ». Но Гуцков не мог помириться со страшным самомнением Геббеля, который терпел около себя только маленький кружок слепе поклонявшихся ему хористов. Ему не нравилось в Геббеле «отсутствие всякого интереса к великим благам, к которым тогда стремилась немецкая нация, полное равнодушие к жизни нашей эпохи, к миру, для которого я жил и горел». Между ними все больше нарастал антагонизм, выражавшийся во-вне в личной полемике, антагонизм, который не только не мог быть устранен одной лишь доброй волей враждующих сторон, но на почве буржуазного общества и вообще не мог быть устранен.

Гуцкову нечего было стыдиться, что он пошел той же дорогой, которой прежде шли Лессинг и Вольтер, хотя они так же мало были поэтами, как и он. Если его называли «индивидом на грани между мыслителем и поэтом», то он мог спокойно ответить: такие индивиды часто играли в истории в высшей степени почтенную роль, иногда более почтенную, чем великие художники, которые, в своем чистом творчестве, чурались всякой политической и социальной тенденции и именно поэтому—как это показывает в особенности судьба Геббеля—становились жертвой политической или социальной тенденции в ее самой нелепой, никчемной, пошлой форме. Но Гуцков не был создан для острых конфликтов, высокомерное отрицание его Геббелем было ему очень неприятно. Когда после смерти Геббеля его драбанты, некий Эмиль Ку, Адольф Штерн,—писатели, стоявшие настолько ниже Гуцкова, что он мог не обращать на них никакого внимания,—перерыли все ящики мертвого поэта, чтобы издать, приправив их собственной желчью, направленные против Гуцкова страницы, то последний дал себя увлечь и,—правда, в сильном раздражении и уже тяжело больной, на краю могилы,—в маленькой книжке «Об эстетической напыщенности» попытался доказать то, что невозможно было доказать: что, как поэт, он стоит наравне с своим старым противником Геббелем или даже выше его.

Поразительно, как этот ум, который умел схватывать и изображать самые тонкие оттенки современной жизни, был в то же время лишен малейшего исторического чутья. Когда наконец зазвучал «колокол восстания» и открыл ему единственный выход из лабиринта немецкой жизни, именно тогда он,—как

всегда, он сам это честно признает, — «сбился с дороги». А ведь он пережил мартовские дни в Берлине, майские дни в Дрездене, и баденско-пфальцское восстание во Франкфурте-на-Майне! И точно так же как он, за десять лет пред этим, сбегал от революционных тенденций младогегельянства в драму, так и теперь он от действительной революции укрылся в роман.

«Рыцари духа», вышедшие в свет в начале пятидесятых, и «Римский волшебник» — в конце пятидесятых годов, сделали Гуцкова отцом немецкого социального романа. У него пытались отнять и эти лавры, говоря, что, увлеченный успехом «Парижских тайн», Гуцков захотел попробовать счастья в этой области в качестве расторопного и добычливого подражателя Эжена Сю. Эта злобная болтовня немецких историков литературы нашла себе одинаково тонкую и верную критику в словах французского биографа Гуцкова: если «Тайны» Сю являются крестным отцом «Рыцарей духа», то последние имеют еще и других крестных отцов, а именно «Отца Горио» Бальзака, «Вильгельма Мейстера» Гете и «Невидимую ложу» Жан Поля.

Если большие романы эпопеи Гуцкова всей своей композицией показывают, что он не был прирожденным поэтом, то силой и искусством, с которыми он сумел отразить в своих романах современную жизнь во всей ее многообразной полноте, Гуцков превзошел не одного подлинного поэта. Чтобы привести только один пример, достаточно сравнить тонко очерченную фигуру социалистического столярного подмастерья в «Рыцарях духа» с аляповатыми, вымазанными красной охрой рожами социалистических революционеров, которых состряпали Отто Людвиг и Геббель в своих «чисто художественных произведениях». Впрочем, справедливость требует сказать, что даже Геббель признавал высокие качества «прекрасных дагерротипов» в романах Гуцкова. Но больше всего протестовала против этих романов литературная клика, которая видела лучший выход в том, чтобы немецкая буржуазия отказалась от всяких идеологических дурачеств и укрыла свое быстрое темное разраставшееся брюхо под мощными крыльями прусского орла.

Если конфликт между Гуцковым и Геббелем покоился на глубокой и, можно сказать, трагической основе, то этого ни в коей мере нельзя сказать о злобной войне, которую открыл против Гуцкова в «Пограничном вестнике» Юлиан Шмидт и которую он в течение многих лет продолжал вести с ядовитейшим упорством. Все, что можно было возразить против Гуцкова с точки зрения художественного творчества, все это еще с большей силой можно было обрушить на Густава Фрейтага, кото-

рого Юлиан Шмидт славил, как образцового поэта. И Фрейтаг не был подлинным поэтом, и он пользовался или злоупотреблял поэтическими средствами для политических или социальных целей, но с той только разницей, что и по части средств, и по части целей он далеко отставал от Гуцкова. Богатый запас современной и, в особенности, немецкой культуры, который Гуцков сумел сосредоточить в своих больших романах, сильно раздражал клику, считавшую своей главной задачей как можно скорее офилистерить и опруссачить немецкую буржуазию. Но Гуцков опять запутался в этой паутине. Он часто жаловался, что его творческую силу парализовали коварные нападки такого карлика, как Юлиан Шмидт, того самого карлика, которого Лассаль в памфлете, полном задорного юмора, разделал под орех и выгнал из большой литературы. И сам собою напрашивается вопрос: чем мог бы стать Гуцков, если бы, при первых литературных дебютах, он имел за собою определенный, пролиكنутый классовым сознанием, общественный класс? В этом вопросе, быть может, заключается уже и решение загадки жизни Гуцкова. Ибо чрез всю его общественную деятельность проступает, несмотря на честность убеждения и смелость логики, внутренняя неустойчивость, проглядывающая также и у всех героев его драм и романов, в изображение которых он вкладывал частичку своего я: им всем не хватает родной земли, прикосновение к которой дает новую силу уставшему борцу.

В середине шестидесятых годов изнервничавшийся и переутомленный писатель стал жертвой тяжелой болезни. Он, правда, справился с ней, но горькая нужда заставляла его до конца жизни работать из-за куска хлеба. После больших романов он уже не написал ничего, что имело бы какое-нибудь литературное значение. Воспоминания—«Мой жизненный путь»,—которые он издал в 1875 году, показывают нам смертельно усталого и смертельно раненного человека, пережившего уже все муки разочарования, помирившегося с своей судьбой. Последний крик отчаяния вырвали у него гнусные нападки драбантов Геббеля. Вскоре после этого он умер.

### «Уриель Акоста»

Среди представителей «Молодой Германии», расцвет которой падает на десятилетия между Июльской и Февральской революциями, следовательно на годы 1830—1848, в первом ряду стоит Карл Гуцков. Сын маленького чиновника, родом из Берлина, он хотел посвятить себя изучению теологии, но,

захваченный взрывом Июльской революции, решил отдаться борьбе за идеальные цели немецкой буржуазии. Эта буржуазия была тогда совершенно непохожа на современную. У нее еще были свои идеи и решимость бороться за их осуществление. Она хотела основательно разделаться с феодально-милитарно-полицейским государством, она не боялась ни борьбы, ни жертв, которых требовала эта борьба. Но, с другой стороны, она несла на себе слишком глубокие следы вековой подчиненности, чтобы с смелой решимостью смыть их с себя без остатка. Материальная сила, находившаяся в ее распоряжении, была еще слишком недостаточна, чтобы позволить широкий размах. В своей общественной деятельности она на каждом шагу наталкивалась на преграды и свою борьбу могла поэтому развернуть только в области литературы.

«Молодая Германия» и была воинствующим авангардом этой буржуазии на литературной арене. Она состояла из группы молодых писателей—Гуцкова, Лаубе, Винбарга, Мундта и др., которые с большим или меньшим талантом защищали требования нового времени. Ни один из них не мог сравниться с Берне или Гейне, которые уже в 1830 году хорошо поняли всю безнадежность немецкого убожества и переселились в Париж, в свободной или более свободной атмосфере которого они могли развернуть в полной мере свою литературную деятельность. Писатели «Молодой Германии» остались на родине, продолжая вести почетную борьбу с дряхлой, прогнившей и старомодной Германией, которая в достаточной мере портила им жизнь, запрещала их сочинения, уже изданные и еще не изданные, бросала их в тюрьмы, потому что они смели иметь незаштемпелеванное полицией мнение и даже публично высказывать его, но в то же время вынуждены были жить в слишком тесном и близком контакте с буржуазными филистерами, которые никак не могли снять с себя ночной колпак и довольствовались тем, что показывали кукиш в кармане. Борцам «Молодой Германии» не хватало хорошего резонанса. Вместе с доверием к своему классу у них исчезало и доверие к самим себе: природный румянец решимости у них, как и у Гамлета, был размешан бледностью мысли. У всех и, не в последнем счете, также у самого талантливого из них, Карла Гуцкова. С верным инстинктом он сначала обратился к театру, где буржуазия в домартовское время могла легче всего ставить вопросы, которые ее глубоко затрагивали. Но герои Гуцкова не отличаются решительным, сильным, мужественным характером. Это натуры лирические, бледные и усталые, нерешительные, колеблющиеся, скептические. Таким же



является по существу и Уриель Акоста, герой самой известной и лучшей драмы Гуцкова. Это настоящий тип «Молодой Германии», свободный мыслитель, но нерешительный характер, нелюбимый мечтатель, у которого червь сомнения задержал здоровый рост убеждения. Как герой, так и трагический конфликт этой драмы являются чисто младогерманскими в историческом смысле этого слова. По отношению к священнослужителям мыслитель Уриель Акоста еще может с грехом пополам сохранить твердую позицию, но он совершенно беспомощен в борьбе с традиционным убожеством филистерской семейной жизни. С большим искусством поэт перенес действие в среду голландского еврейства XVII века, в страну и эпоху, где новая мысль впервые расправила свои крылья в национально-религиозную общину, в которой под гнетом жестоких преследований семейная жизнь стала в известной степени источником и первоосновой духовного и нравственного благородства. Гуцков углубил таким образом трагический конфликт, хотя ему и не удалось, при младогерманском характере его героя, достичь истинно трагической развязки. Никто не может перепрыгнуть через свою тень: «Молодая Германия» могла создать не действительных, а лишь мечтательных и ветром колеблемых героев. Когда немецкая буржуазия совлекла с себя идеалистические одежды эпохи до 1848 года и облеклась в меркантильные одежды эпохи после 1848 года и всякие зоплы типа Юлиана Шмидта и Пауля Линдау начали издеваться над «бесхарактерными» героями Гуцкова, стареющий драматург ответил им из полноты своего горького опыта: «Мучничество идеального мировоззрения сплетено из большого числа страданий и испытаний, чем думает тот, кто, лежа на диване, говорит о последовательности. Пожелайте только хоть раз чего-нибудь великого в этом мире! Вы сейчас же увидите, что верность убеждениям в крупном стиле имеет такие ступени, которых не имеет последовательность члена городской думы». Гуцков, таким образом, ответил хорошо *тем* противникам, которые напали на него только за то, что он, по крайней мере, стремился к великому, но с точки зрения рабочего класса нельзя мириться с его самоотреченным, отчаивающимся в себе настроением.

Несмотря на эти слабые стороны, драма Гуцкова имела все права на постановку на сцене «Вольного народного театра». Она отражает все же значительную эпоху немецкого духовного развития и, с точки зрения художественной техники, является выдающейся драмой, внутренняя жизненная сила которой сохранилась уже более полувека. Сильный и богатый мыслями

язык, истинно драматические ситуации, множество тонких и мягких и в то же время четко зарисованных и отличающихся друг от друга многообразными оттенками фигур, герой, который, правда, в своих вечных колебаниях, является недостаточно трагической, но все же чрезвычайно жизненной фигурой, — все эти достоинства отличают трагедию с самой выгодной стороны. И хотя самоубийство, при помощи которого Уриель Акоста спасается от бушевающих его в этом мире сомнений, действует не особенно возвышающим образом, все же развязка трагедии не совсем лишена примиряющих перспектив. В юношеском образе Баруха Спинозы на сцене выступает подрастающее поколение и остается глухим к призыву уходящего со сцены поколения.

Не размышляй, дитя! Спи, как цветок,  
Что, пестрою своей краскою тешась,  
Не спрашивает, кто его создатель.  
Пускай твой дух лишь зыблется, как море,  
Своей глубинной полнотой гордясь.  
Держись подальше берегов, где люди  
Вопросами замучают тебя:  
Еврей ли ты, христианин ли часом,  
Сын Нидерланд иль португалец родом,  
Стоишь за короля иль за народ,  
Власть одного иль всех предпочитаешь.  
Вопросов этих ты не слушай, мальчик,  
И свой ответ на них в душе храни\*.

Юноша остается глух к этому совету, и как мало вообще Барух Спиноза следовал ему, знает весь мир. Он стал первым великим мыслителем нового времени, и именно о его сочинениях Генрих Гейне сказал следующие прекрасные и верные слова: «Это лес мыслей, высоких, как небеса, мыслей, цветущие вершины которых колышутся, как волны, в то время как непоколебимые стволы их уходят своими корнями в вечную землю». И над Спинозой раздавались грозные звуки бараньих рогов амстердамской синагоги, и теперь еще показывают площадь перед этой синагогой, где евреи грозили ему своими длинными кинжалами. Но он не сошел с своего пути...»

Все это Гуцков знал так же хорошо, как и кто-либо другой. Какую же цель преследовал он, выводя юного Баруха Спинозу в заключительной сцене драмы? Служил ли для него этот эпизод только декоративным украшением, была ли это только праздная игра с знаменитым именем? Зная, с какой проникновенной серьезностью Гуцков работал как раз над этой драмой, трудно

\* Перевод П. Вейнберга.



допустить такое предположение. Было ли у него ясное предчувствие, что за буржуазной «Молодой Германией» последует пролетарская Молодая Германия, как за Уриелем Акостой последовал Барух Спиноза, что на смену поколению, которое хотело свершить великое дело, но не сумело этого сделать, придет в ходе истории другое поколение, которое может свершить великое дело и действительно свершит его? Тогда поэт снова явился бы пророком.



**РЕВОЛЮЦИОННАЯ ПОЭЗИЯ  
СОРОКОВЫХ ГОДОВ**



## СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИРИКА

История социалистической лирики еще не написана, и нельзя надеяться, что она будет скоро или вообще когда-нибудь написана. Если понятие социализма до известной степени является не совсем определенным в области политической науки, то еще менее определенным оно является в области эстетики. Было бы одинаково неверно относить к социалистической лирике только поэтические произведения, которые носят на себе явственный штемпель какой-нибудь социалистической партийной тенденции, или причислять к ней все поэтические произведения, в которых звучит сильная нота недовольства по адресу тех социальных порядков, в которых живет поэт.

Если мы желаем, не растекаясь мыслью в безбрежности, говорить о социалистической лирике, мы должны сначала более точно ограничить это понятие. Мы будем здесь говорить только о трех немецких поэтах, да и о них только под определенным углом зрения, ибо даже Гервег, или Фрейлиграт, или Гейне не могут быть названы просто социалистическими лириками. Но все они находились в более или менее тесном общении с ведущими величинами немецкой социал-демократии, в особенности с Марксом и Лассалем, и это не могло не оказать влияния на их поэтическое творчество. Исследование этих взаимоотношений может во всяком случае составить маленький вклад в историю немецкого социализма.

Внешний повод для такого исследования дали нам некоторые новые издания: биография Гервега, переписка между Фрейлигратом и Марксом, наконец недавно опубликованные письма самого Гейне и письма к нему.



## Георг Гервег

Написанная Виктором Флери\* биография Гервега представляет прилежный и добросовестный труд, который не может нас радовать меньше лишь потому, что французский писатель выполняет по отношению к немецкому поэту долг, который уже давно должны были выполнить по отношению к нему немецкие писатели.

В серии «Золотая библиотека классиков», выпускаемой издательством Бонга, вышло, правда, хорошее и дешевое издание сочинений Гервега, но приложенная к нему биография поэта недостойна его. Состряпанная по вкусу новонемецкого имперского патриотизма, она скорее похожа на карикатуру. Точно так же и новые материалы, которые Марсель Гервег извлек из архива отца, больше вредят памяти поэта, чем защищают его от мнимой или действительной несправедливости. Приукрасить тяжелую судьбу поэта при помощи злобных выходок по адресу революционных борцов, вытянувших более счастливый жребий, чем Гервег, — трудно придумать что-нибудь более злосчастное, чем этот прием.

Теперь все это исправлено новой биографией Флери. Его книга основана на тщательном исследовании всех сколько-нибудь доступных источников. Она не лишена и того критического подхода, без которого хорошая биография так же мало может обойтись, как и без симпатии к своему герою. Вся жизнь нашего поэта в общем производит по существу печальное вне-

\* *Fleury*. Le poète George Herwegh. Paris. Edouard Cornely. 1912.

чатление. Гервег принадлежал к тем блестящим, но несчастным талантам, которые уже в первом своем произведении дают лучшее, а иногда и все, что могут дать. Его жизнь лишена и жаркого лета, и обильной плодами осени, и даже согревающего очага зимы. Она явилась скоротечной лучистой весной, за которой последовала долгая ночь, бедная трудом и бедная радостями.

«Песни живого», которые вышли летом 1841 года в Цюрихе, завоевали штурмом немецкие сердца. Они пели и говорили о том, что думал и чувствовал великий народ в своем первом, смутном пробуждении к исторической жизни. Волнующая и захватывающая тревога, которой дрожали эти песни, поразительно правдиво отражала настроения нации, только начавшей собираться с мыслями. К этому присоединялась блестящая форма, которая, после эстетического оскудения «Молодой Германии», снова примкнула к классическим традициям и, воспитавшись на строгих ритмах Платена, в то же время весьма удачно схватывала тон народной песни и великолепно играла на всех струнах, начиная дикой боевой песнью: «Рвите из земли кресты, пусть все мечами станут»—и кончая торжественной элегией: «Я хотел бы исчезнуть, как вечерняя заря, как день с его последним зноем». Среди тонких и совершенных по форме сонетов собрания находятся настоящие перлы немецкой поэзии, как сонет «К Гельдерлину» и «К Шелли», и некоторые отзвуки современной философии, ибо Гервег, шваб по происхождению, недаром в течение нескольких семестров учился в тюбингенской семинарии.

Гервег сам, казалось, не особенно ценил национальное значение своей поэзии: вскоре после выхода «Песен живого» он заявил себя поэтом партии. Это заявление сделано было им в противоположность заявлению Фрейлиграта, что поэт должен стоять на «башне более высокой, чем вышка партии». Делая такое заявление, Фрейлиграт по существу вовсе не хотел выставить определенный принцип или программу, а хотел только объяснить, почему он воспел смерть испанского роялиста. Но он не мог помешать тому, что его заявление было использовано против политической лирики Гервега, на что последний ответил своей боевой песнью в честь партии, которая одна только может доставить ему желанные лавры. Этот спор поэтов нельзя мерить на современный масштаб. Сплоченных тесно партий тогда еще не было в Германии, и то, что Гервег защищал, как борьбу партии, была только борьба против абсолютистско-феодальной реакции, которая свинцовой тяжестью давила жизнь Германии.

Поскольку, однако, в этом нарастающем возмущении можно было уже различить отдельные направления, Гервег ближе всего стоял к радикальным младогегельянцам. Правда, Фридрих Фишер подвергнул «Песни живого» резкой критике, но только с односторонней эстетической точки зрения. Зато Руге в «Немецких летописях» дал о них восторженный отзыв, и не менее радостно приветствовала молодого поэта «Рейнская газета»: на ее столбцах впервые появилась песнь Гервега в честь партии. Сам Гервег собирался, — после непродолжительного пребывания в Париже, где Гейне приветствовал его как «железного жаворонка», — в Цюрихе издавать «Немецкий вестник», ежемесячный журнал, с такой же тенденцией, как и «Немецкие летописи». Чтобы наберечь сотрудников для этого журнала, Гервег осенью 1842 года предпринял то путешествие в Германию, которое превратилось для него в непрерывную триумфальную поездку.

В Кельн он попал к тому времени, когда Маркс должен был из самого выдающегося сотрудника «Рейнской газеты» стать ее главным редактором. Гервегу было тогда двадцать пять лет, Марксу — двадцать четыре года. Они скоро стали друзьями, и с тех пор судьбы их переплетаются весьма своеобразным образом. В Дрездене Гервег также скоро подружился с Руге, который был старше его на пятнадцать лет. Оба они направились в Берлин, где у них произошло резкое столкновение с Бруно Бауэром и его компанией, так называемыми «свободными», которые пугали ручных филистеров прусской столицы своей цыганской жизнью взбесившихся филистеров.

«Свободные» находились в более или менее близких отношениях с «Рейнской газетой», но Марксу, который уже ввязался в серьезную политическую борьбу, которого «с утра до вечера терзала бесконечная докуча с цензурой, переписка с министерствами, жалобы обер-президента, ландтага, вопли акционеров», очень скоро надоели «берлинские глупости». Письмо Гервега переполнило чашу терпения. «Своей революционной романтикой, гениальничаньем, шумихой они компрометируют наше дело и партию, — писал Гервег в Кельн (письмо из Берлина, без даты), — Руге и я заявили им это совершенно открыто. Они остались очень недовольны — пусть! Я не хочу выступать *против* них и прошу вас поэтому поместить в «Рейнской газете» заметку, которая внесла бы ясность в это дело. Если я не посетил общества «свободных», из которых каждый в отдельности по большей части прекрасные люди, то это произошло не потому, что я борюсь за другое дело, а только потому, что ненавижу

и нахожу смешной эту фривольность, эти берлинские манеры, это пошлое подражание французским клубам, как человек, который, при всем уважении и восхищении пред французской революцией, хочет быть свободным также и от авторитета этой революции». Маркс удовлетворил эту просьбу Гервега. 29 ноября 1842 года в «Рейнской газете» появилась заметка, которая, в форме корреспонденции от 25 ноября из Берлина, повторяла почти дословно письмо Гервега. Таким образом, Маркс в свою очередь порвал с берлинскими «свободными» и в особенности с Бруно Бауэром, который до того времени был его близким соратником. Как раз в это время он встретился в первый раз с Фридрихом Энгельсом, который, по дороге в Манчестер, посетил редакцию «Рейнской газеты», а так как Энгельс до самого отъезда принадлежал к кругу берлинских «свободных», то Маркс и он встретились довольно холодно.

Но еще раньше, чем «Рейнская газета» с заметкой Гервега успела попасть в Берлин, «свободные» уже отомстили поэту. Они высмеяли его скоропалительную помолвку с дочерью богатого купца сейчас же после того, как он заявил в своих песнях, что они являются его действительным богатством. Те самые люди, которые после все устроились в официальной или реакционной прессе, разыгрывали из себя, в связи с аудиенцией Гервега у короля Фридриха-Вильгельма IV, фанатических республиканцев.

Предистория этой аудиенции покрыта мраком, который вряд ли когда-нибудь будет окончательно рассеян. Всего вероятнее, что король, который любил иногда шокировать свой двор и вообще был настолько эстетически просвещенный человек, чтобы наслаждаться песнями Гервега, так же, как он восхищался «Книгой песен» Гейне, просто выразил сильное желание познакомиться с нашумевшим героем дня. Его лейб-медик, Шенлейн, швейцарец родом, которому Гервег привез из Цюриха всякие приветы, охотно пошел навстречу этому желанию, уверив короля, что Гервег питает такое же горячее желание встретиться с королем, как король с ним. С Гервегом Шенлейн разыграл ту же игру, но в обратном направлении, и, сообщив ему о настоятельном желании короля, увлек Гервега в эту авантюру. Возможно также, что Гервег не очень долго заставил себя просить, ибо самолюбие его могло быть польщено тем, что он пред всем светом получит знак особого внимания со стороны того самого короля, чиновники которого запретили его стихотворения. Да к тому же он еще был достаточно молод, чтобы увлечься мыслью о роли маркиза Позы.



В этом смысле объяснил поведение Гервега уже Фридрих Фишер. «Неопытный молодой человек не сообразил, что он может только отвечать, когда ему будут задавать вопросы, что другая сторона может прекрасно подготовиться и разыграть всю сцену таким образом, чтобы после ее официального оглашения она послужила на выгоду только ей». Фишер указал, таким образом, вполне верно главную причину, почему сама по себе безразличная аудиенция повлекла за собой для Гервега такие неприятные последствия. Король сказал несколько бессодержательных красивых слов, из которых «благомыслящая оппозиция», которую он якобы всегда «любил», до сих пор еще переходит из одного издания «крылатых слов» Бюхмана в другое, в то время как поэт вынужден был сыграть весьма неприглядную и жалкую роль. По этому поводу насмешкам со стороны берлинских «свободных» не было конца.

Все это было тем горше для Гервега, что он был совершенно опьянен всеобщими похвалами. В Кенигсберге, куда он направился после Берлина, он вдруг узнал, что прусские министры запретили проектируемый им журнал еще раньше, чем вышел хотя бы один номер. И вот тогда ему пришла в голову несчастная мысль наверстать то, что он не смог сделать, и в полупросиящем и полутребующем письме высказать королю то, что он хотел или должен был ему сказать на аудиенции, но чего он во всяком случае не говорил. «Беседа с глазу на глаз» была не особенно удачно написана и вдобавок, против желания Гервега, попала на страницы «Лейпцигской газеты» благодаря нескромности одного кенигсбергского приятеля, которому Гервег передал копию своего письма королю.

Весьма мало королевский ответ короля заключался в изгнании Гервега из пределов прусского государства и в новых окопах, наложенных на прессу после того, как она уже более года могла благодаря более мягкой цензурной инструкции несколько расправить свои крылья. Но «Немецкие летописи» и «Рейнская газета» были не просто закованы, а насмерть поражены. И все же Маркс и Руге были почти единственными писателями, которые не обрушились с диким бешенством на Гервега, как на виновника всех этих бед. «Рой ругающихся лакеев и гнилые яблоки вместо венков», — пошутил по этому поводу Гейле. Даже Фрейлиграт не удержался от участия в этом злобном хоре. Никому из этих нравственно негодующих не пришло в голову, что более мягкое применение цензурных постановлений, имевшее место более года, объяснялось только романтическим капризом короля, который должен был уступить место новому романти-



ческому капризу. Что это картонное здание так называемой «свободы печати» развалилось от такого слабого толчка, каким в конце концов было письмо Гервега к королю, показало только, на каких шатких основаниях оно покоилось, а те, которые так громили Гервега по поводу его незрелого письма, оказались еще более незрелыми, обращая свой гнев не против короля, а против поэта.

Для самого Гервега эта жалкая травля оказалась роковой. Он никогда не мог забыть своего падения с такой головокружительной высоты. Он был слишком неопытен, чтобы понять, что его быстрое возвышение и еще более быстрое падение имели в последнем счете одну и ту же причину: недостаток политической ясности и воспитания у нации. Бодрую и гордую уверенность в победе свободы, которая одушевляет его первые стихотворения, он потерял навсегда. Редко когда юношеская опрометчивость была так тяжело наказана, как в этом случае; мучительная смесь фаталистической пресыщенности и затаенной враждебности отличала с тех пор все поведение Гервега и, не в малой степени, его поэзию.

Когда он вернулся назад в Швейцарию — в январе 1843 года, — его встретили там неласково. В Цюрихе господствовали консерваторы, которые сейчас же его выслали из страха перед «Немецким вестником» и таким путем вынесли смертный приговор новому журналу. С большим трудом Гервег приобрел в кантоне Базель-сельский округ швейцарское гражданство. Женильба на Эмме Зигмунд в марте 1843 года избавила его от всяких материальных забот. После продолжительного путешествия по разным местам он осенью того же года поселился на долгое время в Париже.

Здесь он снова встретился с Марксом и Руге, которые собирались вместе издавать «Немецко-французские летописи». Гервег, в известной степени, был третьим в этом союзе, так как и он собирался прежде издавать философско-политический журнал. Но в новом предприятии он принял участие только незначительным стихотворением. Он был занят в первую очередь новым собранием своих стихотворений, которые издал в конце 1843 года, как второй том «Песен живого», имевший далеко не такой успех, как первый. При более внимательном рассмотрении легко отличить вещи, написанные до и после катастрофы с аудиенцией: «Утренний призыв», «Песнь о шампанском», «Матросская песнь» относятся еще целиком к первому периоду, а также трогательные стихотворения о бедном Якове и больной Лизе, которые часто причисляли к социали-

стической лирике, хотя и не с большим основанием, чем некоторые стихотворения Беранже или даже Шамиссо. Ко второму периоду относятся в особенности «Ксении», которые во втором томе занимают то же место, что в первом сонеты. Это в большинстве случаев очень едкие эпиграммы, мало соответствующие обычной манере Гервега; слишком заметно, что досада, которую поэт срывает на других, в конце концов есть только досада на самого себя. Впрочем, заключительное стихотворение второго тома представляет исключение: здесь поэт в патетических и сильных терцинах сводит счеты с Фридрихом-Вильгельмом IV; в этих стихах и сила, и металл, и пророческая правда.

А тем временем Гервег, хотя и не принимал участия в общей работе с Марксом и Руге, стал камнем преткновения, о который разбилась совместная работа последних. Повидимому, Гервег, «божественное легкомыслие» которого вызвало у его друзей и тогда еще, когда он был бедным поэтом, полудивление и полусожаление, окончательно закусил удила, когда богатство его жены позволило ему окунуться в парижскую жизнь. Подробности, которые на этот счет Руге сообщает в своих письмах, производят весьма неблагоприятное впечатление, и Руге, всегда бывший изрядным филистером, мог, конечно, раздувать все эти истории. Но имеются и другие доказательства, в том числе насмешливое стихотворение Гейне, что Гервег тогда превратился в модного льва и щеголя, да и вообще жестоко огорчал своим фатовством жену, которая боготворила его. Так случилось, что Руге в беседе с Марксом обругал Гервега «негодяем», на что Маркс возразил, что Гервег—гений, которому еще предстоит большое будущее. Это повлекло за собой окончательный разрыв между Марксом и Руге.

Конечно, конфликт из-за Гервега был только последней каплей, переполнившей чашу. Разрыв между Марксом и Руге был уже внутренне, в силу деловых оснований, настолько подготовлен, что тонкая оболочка, которая скрывала его еще от внешнего мира, могла легко лопнуть от резкого слова по адресу Гервега. Однако этот конфликт в своем роде весьма характерен для обоих спорящих. Презрительный отзыв Руге о поэте в сущности объяснялся только ограниченностью трезвого филистера. Марксу нечего было стыдиться, что его более благосклонный, основанный на более глубоком понимании приговор в конце концов не был подтвержден опытом. Он всегда хорошо относился к настоящим поэтам, хотя, а может быть, и потому, что сам

он ни в малейшей мере не обладал даром размеренной речи. Если он в молодости обманывался на этот счет и мечтал о лаврах поэта, которые были ему недоступны, то он все же сохранил живейшую симпатию к цеху поэтов и относился очень снисходительно к их мелким слабостям. Маркс думал, что поэты—странные чудачки, которым надо предоставить итти своей дорогой, которых нельзя мерить меркой обыкновенных или даже необыкновенных людей. Их нужно хвалить, если хотят, чтобы они пели,—резкой критикой от них многого не добьешься.

Скоро после этого, в январе 1845 года, несколько немецких писателей были, по настоянию прусского правительства, высланы из Парижа, за их радикальный образ мыслей, министерством Гизо, в том числе Маркс, Руге и Гервег. Маркс отправился в Брюссель, Руге спасся при помощи свидетельства о благонадежности, которое выдал ему, как бывшему дрезденскому гласному, саксонский посланник, Гервег—тем, что сослался на свое швейцарское гражданство. Он поддерживал с Марксом дружескую переписку. Справедливость требует сказать, что, несмотря на все развращения французской столицы, он все же старался и как поэт расширить свой духовный горизонт. Так, он прилежно занимался философией и естествознанием, завязал тесные дружеские отношения с Людвигом Фейербахом и, вместе с Карлом Фогтом, изучал на берегах Средиземного моря жизнь мельчайших океанических организмов. Затем он начал работать над поэмой, которая должна была быть «чем-то вроде «Одиссеи», «Дон-Кихота», «Божественной комедии» и «Дон-Жуана» в одно и то же время». Правда, ни одна строка этой поэмы никогда не увидела света, да и естественно-научные занятия Гервега возбуждали у его близких знакомых больше чувство изумления, чем восхищения. Гейне уже в 1847 году писал о нем: «У него был только маленький слиток золота, который он выпустил в свет в прекрасно отчеканенной форме, а теперь он нищ и беден, как разорившийся мот. Он будет отныне вечно нем и будет жить только своей старой славой. Затем Гервег никогда не смеется, а поэт с таким горьким выражением лица никогда не бывает особенно умен, это только признак тощей односторонности жизнеощущения». Этот суровый приговор оказался, к сожалению, и пророчески верным.

После взрыва Февральской революции Маркс вернулся в Париж, и сейчас же после этого между ним и Гервегом произошел разрыв. Маркс был совершенно прав, когда решительно высказался против авантюристического плана, который Гер-

вегу внушил всеобщий шпион Борнштедт: во главе немецких рабочих, живших в Париже, предпринять вторжение в Германию, чтобы провозгласить немецкую республику. Жалкий исход этой жалкого предприятия хорошо известен. Мнимое бегство Гервега, спрятавшегося под брезентом повозки, которой правила его жена, было только реакционной басней, но ей везде верили, а поэт ничего не сделал, чтобы энергично бороться против «полной гибели в общественном мнении», о которой предупреждал его Карл Фогт. Он оставил это обвинение без всякого ответа, корчил из себя в Женеве аристократа среди рядовых эмигрантов и оттолкнул всю эмиграцию отвратительной историей с женой Александра Герцена.

После Гервег опять сошелся с своей женой и поселился с ней в Цюрихе, где они жили в кругу интеллигенции и художников. Прежняя сила поэтического творчества, однако, уже больше не вернулась к Гервегу. Немногочисленные стихотворения, которые он еще написал, не выходили, за немногими исключениями, за пределы того среднего уровня доброкачественной поэзии, который является обычным даже для хороших юмористических журналов. И действительно, большое количество стихотворений Гервега, написанных им в пятидесятых и шестидесятых годах, было напечатано в «Кладерадаче». Два прекрасных стихотворения—одно в связи с швейцарским праздником стрелков и другое по поводу юбилея Шиллера в Цюрихе—относятся к 1859 году. В следующие за этим годы Гервег сумел вложить искру старого вдохновения в песни, посвященные подвигам Гарибальди. Но наиболее известным из стихотворений последнего периода—и в сущности единственным, которое обеспечивает ему прочное место в социалистической лирике,—является союзный гимн, написанный в 1863 году для Всеобщего германского рабочего союза.

Уже за несколько лет пред этим Лассаль, совершивший тогда путешествие в Швейцарию, познакомился с Гервегом и принял в нем живейшее участие. Как и всегда, Лассаль пустил в ход всю свою кипучую энергию, чтобы вырвать поэта из состояния пассивного недовольства, но ему это не удалось. Так же мало ему удалось добиться, чтобы поэт издал свои рассеянные в разных журналах стихотворения отдельной книгой. Когда Лассаль начал свою агитацию в рабочем классе, Гервег, правда, согласился стать генеральным уполномоченным Всеобщего германского рабочего союза для Швейцарии, но и пальцем о палец не ударил в интересах дела. Он отклонил даже приглашение на швейцарский рабочий съезд в Цюрихе,



где он жил, и предоставил поле действия противникам Лассалья. Когда его по этому поводу осмеяли, он ответил уклончиво, что он вовсе не ждал современного рабочего движения, чтобы, помимо всякой экономической дискуссии, а только в силу права поэта, всегда выступать в защиту 80, 90, 95 или 97 процентов обездоленных и исключенных банкротством из жизни, будут ли они кричать «ура» Лассалю или Шульце-Деличу. Как будто в этом случае речь не шла именно об «экономической дискуссии», о выборе между Лассалем или Шульце-Деличем!

Действительную услугу агитации Лассалья Гервег оказал только союзным гимном для Всеобщего германского рабочего союза. Законченный лишь после нескольких месяцев труда, он слишком тесно примыкает, и по форме, и по содержанию, к известной песне Шелли 1819 года, на что Гервег сам честно указал, выбрав эпиграфом слова Шелли, хотя и из другого стихотворения английского поэта. Только в заключительных строках Гервег, в отличие от Шелли, который приглашает детей английского народа лишь рыть свою собственную могилу, зовет рабочих на борьбу.

Труженик, прерви свой сон,  
Осознай, как ты силен!  
Все колеса станут вдруг,  
Дай лишь знак движеньем рук.

Эта строфа союзного гимна живет еще и теперь в немецком рабочем движении. А вообще гимн Гервега уже очень скоро был вытеснен рабочей марсельезой Якова Аудорфа. Несмотря на несравненно меньшие поэтические достоинства, она была более тесно связана с практическими нуждами освободительной борьбы пролетариата и благодаря захватывающей мелодии марсельезы гораздо лучше усваивалась, чем союзный гимн Гервега, положенный на музыку Гансом фон Бюловым.

Слабое участие Гервега в немецком рабочем движении прекратилось вместе со смертью Лассалья. Амнистия 1866 года разрешила ему возвращение в Германию, и он жил еще до 1875 года в полном одиночестве в Баден-Бадене. Стихотворения, написанные им в 1870 и 1871 годах, хотя и не заслуживали упреков сытого и дешевого патриотизма, не могли сильно действовать на массы, даже если бы они не были окрашены слишком желчной ненавистью к Пруссии. Глубже затронул народные массы Фрейлиграт, который безыменным мертвецам французских полей сражения спел песнь скорби и утешения, как во время оно мертвецам берлинских баррикад.



## Фердинанд Фрейлиграт

При всем том, эти стихотворения Фрейлиграта падают на его память, точно легкая тень. Одним не нравится поэт социальной революции, другим—патриотический поэт, который в конце жизни настроил свою арфу, чтобы воспеть династическую политику крови и железа. Спор о том, находится ли настоящий Фрейлиграт по сю или по другую сторону баррикад, запутывал все более и более этот вопрос, и образ поэта тем сильнее колебался, чем больше он искажался хвалами и ругательствами партий.

Чтобы выяснить этот вопрос, мне казалось наиболее целесообразным издать переписку между Фрейлигратом и Марксом \*. Она сохранилась только частью, но вполне достаточно, чтобы осветить отношения между ними, а иногда и чересчур достаточно, поскольку многие письма, в особенности Фрейлиграта, представляют только короткие случайные записки, обычные в сношениях между друзьями, но теперь не имеющие никакого интереса. Я поэтому отказался от их опубликования. Зато письма, в которых друзья обмениваются взглядами на социалистическую лирику, почти целиком сохранились: принося одинаково честь обоим, они, в особенности, освобождают поэтическую репутацию Фрейлиграта от всех теней, которые на нее пали или могут пасть.

Фрейлиграт проделал совершенно другой путь развития, чем Гервег. Бедственное положение отца заставило его выйти

\* См. М е р и н г, Фрейлиграт и Маркс в их переписке. «Библиотека марксиста», вып. XVII. Институт Маркса и Энгельса. 1929.

из последнего класса гимназии и посвятить себя торговой карьере. Пять лет подряд он отвешивал почтенным гражданам вестфальского городишки Сеста кофе и сахар. Затем он столько же лет прожил в Амстердаме как приказчик. Упорный труд был всю жизнь его уделом, и только на короткое время он отказался от торговой профессии. Ему было шестьдесят лет, когда его выбросила на улицу ликвидация банкирского дома. Нас здесь не интересует вопрос, не имела ли его торговая деятельность и свои хорошие стороны и не способствовала ли она, в особенности в годы жизни в Амстердаме, развитию его поэтического таланта. Но до тридцатилетнего возраста, то-есть до того возраста, в котором Гервег,— он был моложе Фрейлиграта на семь лет,—по существу уже закончил свою карьеру, Фрейлиграт оставался чужд всем философским и политическим влияниям своего времени. Даже тогда, когда они наконец его затронули, он оказался совершенно беспомощным: так, вместе с Менцелем он выступил против «Молодой Германии», вместе с швабскими поэтиками—против Гейне. Другими словами, как революционный поэт, как социалистический лирик, Фрейлиграт был всем обязан самому себе.

Фрейлиграт был здоровой натурой в том настоящем и первоначальном смысле этого слова, что в нем самое глубокое и нежное чувство соединялось неразрывно с гордостью и достоинством человека, которому даже ярмо из паутины натирает непокорную выю. «Политикоэконом» лишь «в душе», как он называет себя в последнем письме к Марксу, Фрейлиграт стал революционером только из чувства глубокого сострадания. «Преступление, нужда, человечность, человечество—в этой последовательности развилось в нем осознание жизни и ее требований»,—как прекрасно заметил Гвидо Вейс в написанном им некрологе Фрейлиграта. И то же единство в кажущемся противоречии сказывается одинаково в том, что поэт, который так тесно сросся с своей родиной, что в старости выразил горячее желание быть похороненным на вершинах Тевтобургского леса, где стояла когда-то его колыбель, в молодости начал тем, что обратил свой восхищенный взор на самые отдаленные и чуждые страны.

В том же самом году, когда открыта была первая железная дорога в Германии, появились и первые стихотворения Фрейлиграта, которые в пылающем великолепии красок развертывают картину мировой торговли. Он сам немного позже приписал им революционный характер, он думал, что его поэзия львов и пустынь была решительнейшей оппозицией против

ручной поэзии и против ручного общества. Лучшим подтверждением является восторженный отзыв, которым приветствовал первые стихотворения Фрейлиграта ветеран романтики Клеменс Брентано, природный художественный гений которого пробивался через все романтические туманы и облака: он писал о Фрейлиграте, что в нем мы имеем наконец поэта, который не копошится суетно в своем собственном нутре, как навозный жук в навозной куче.

Именно революционный характер уже первых стихотворений, опубликованных Фрейлигратом, объясняет огромное впечатление, которое они произвели при своем появлении, точно в темной, душной комнате больного кто-то широко раскрыл окна, и пред взором больного открылся смеющийся широкий простор. Однако этот революционный характер не был еще ясен ни поэту, ни его многочисленным поклонникам. Прусский король пожаловал Фрейлиграту маленькую ежегодную пенсию, чтобы дать ему возможность заняться поэтическим творчеством, и Фрейлиграт зажил на берегах Рейна беспечной жизнью поэта.

Именно тогда он дал увлечь себя и присоединился к отвлечительному концерту, который проводил высланного Гервега до прусской границы. То, что его оттолкнуло в триумфальном шествии Гервега, было ему глубоко антипатично уже в силу его собственной натуры. Он всегда оставался верен своему девизу, направленному против Гервега: самопрославление только портит славу. Но он не имел права издеваться над поэтом, которого изгнали прусские жандармы. Нигде он не был так жестоко разделан за это, как в «Рейнской газете», которую редактировал Карл Маркс. Но опять-таки ничто не свидетельствует в такой степени о честности и прямоте Фрейлиграта, как то, что эти бичующие насмешки не заставили его укрепиться на своей неправильной позиции. Скорее всего вероятно, что именно эта ошибка раскрыла ему глаза на все грехи домартовской реакции. Во всяком случае она не помешала неизменному развитию революционных зародышей, которые дремали уже в его первых юношеских стихотворениях, пока он мог снова показаться родине—другой и все же тот же.

Это случилось в собрании злободневных стихотворений, которые он издал в 1844 году под названием «Исповедь веры». Они не выходили еще, по существу, из круга идей буржуазной оппозиции; только в некоторых из них, как, например, в стихотворениях из Гарца и Силезских гор, нашла себе потрясающее выражение нужда голодных масс. Не было только бое-

вого призыва пролетарской борьбы. После этого Фрейлиграту нельзя уже было оставаться в Германии: он уехал в Брюссель, куда направился и Маркс после высылки из Парижа. Здесь они в феврале 1845 года впервые встретились лично и скоро сблизились. «Исповедь веры» Фрейлиграта заставила Маркса забыть старые разногласия. Но между ними еще не установилось более тесное духовное общение, хотя бы по одному тому, что Фрейлиграт через несколько недель уехал в Швейцарию.

Здесь развитие Фрейлиграта пошло чрезвычайно быстро вперед. Уже в 1846 году он выпустил под названием «*Са іга*» шесть стихотворений, в которых открыто предвозвещал пролетарскую классовую борьбу. Вступив раз на новый путь, Фрейлиграт уже шел без оглядки до конца этого пути. В особенности в стихотворении «Снизу наверх» он достиг вершин социалистической лирики, которых ему вообще суждено было достигнуть: в захватывающем сравнении государства с рейнским парохом, на палубе которого в лучах солнца разгуливает веселясь король, в то время как внизу, в темном трюме, в чаду котлов, растапливает огонь кочегар, уже сознающий свою силу:

Гораздо менее ты Зевс, чем я, о государь, титан!  
Не мне ли этот подчинен всегда kloкочуший вулкан?  
Мне стоит только захотеть, рукой дотронусь лишь,—и вот  
Все здание, в котором ты верхушка, мигом упадет.

Наружу вырвавшийся жар, шипя, взорвет тебя,—а мы,  
Мы к свету сквозь огонь и дым поднимемся из нашей тьмы.  
Мы—сила! Государство-хлам сколотим мы на новый лад,  
Хоть божьим гневом мы досель всего лишь пролетариат.

Тогда пушусь, ликуя, в путь, поставив мощь своих рамен,  
Как новый Христофор святой, Христу грядущих к нам времен.  
Меня избрал спаситель Дух; его могу лишь я один  
Через бушующий поток перенести: я—исполни \*.

И все же Марксу и Энгельсу не все понравилось в сборнике «*Са іга*». Статья, в которой они делают ряд критических замечаний по этому поводу, не была напечатана, но только потому, что они не могли найти издателя. По существу же их отрицательное отношение объясняется тем, что они тогда только что сами разделились с «истинным социализмом» и, выработав себе новое мировоззрение, с тем большим пренебрежением относились ко всему, что в их глазах являлось уже превзойденной точкой зрения. При этом они упустили из виду, что

\* Перевод М. Зенкевича.



поэт имеет право говорить на собственном языке, который по своей логической четкости не должен и не может равняться с научным.

Из Швейцарии Фрейлиграт направился в Англию, откуда как раз тогда, когда он уже собирался переселиться в Соединенные штаты, его перебросила на рейнско-вестфальскую родину мартовская революция. Он поселился в Дюссельдорфе и принял живое участие в революционном движении, но главным образом только как поэт: ему не хватало ни склонности, ни понимания всех тех мелочей, с которыми всегда неразрывно связана всякая политическая агитация. Весьма характерно, как возникла, или вероятно возникла, самая могучая из песен революции, в которой он вызывает из гроба мертвецов 18 марта и противопоставляет их живым. В заседании Комитета демократического союза в Дюссельдорфе, на котором обсуждался вопрос о тяжелом финансовом положении союза, Фрейлиграт спокойно любовался веселым рейнским ландшафтом. Председатель сделал ему по этому поводу замечание. Разгневанный поэт написал свою могучую песнь «Мертвые к живым», доход от продажи которой сейчас же пополнил кассу союза.

Правда, она повлекла за собой обвинение автора в государственной измене, но он был, при всеобщем ликовании населения, оправдан присяжными заседателями 3 октября 1848 года. Вслед за тем Фрейлиграт вошел в состав редакции «Новой рейнской газеты», которую издавал Маркс. С этого времени завязывается его тесная дружба с Марксом. Если Фрейлиграт достиг высшей точки развития своей социалистической лирики еще раньше, чем он тесно сблизился с Марксом, то теперь Маркс начинает оказывать видимое влияние на революционные стихотворения Фрейлиграта. Некоторые из них непосредственно примыкают к тому, что Маркс писал в газете. Фрейлиграт вступил также в Союз коммунистов. Если буржуазные биографы поэта утверждают, что он при этом наполовину бессознательно попал в общество «темных личностей», то это, конечно, только большая нелепость. Фрейлиграт принял деятельное участие в агитационной работе союза, но, конечно, опять-таки только в качестве поэта. Возможно, и даже вероятно, что он никогда не мог так основательно усвоить весь круг идей «Коммунистического манифеста» в их исторической взаимозависимости, чтобы они стали его прочным достоянием.

В дни лондонского изгнания Фрейлиграт и Маркс были так же тесно связаны, как и в дни революционной борьбы. Оба



относились друг к другу с величайшим уважением. Фрейлиграт, наряду с Энгельсом, больше всего старался облегчить тяжелые дни изгнания Марксу, которого все время преследовала горькая нужда. Благодаря своим торговым познаниям Фрейлиграт, хотя и должен был много для этого работать, легче справлялся с тяготами обыденной жизни, чем великий мыслитель, поглощенный изнуряющей работой над великим научным трудом. Но, с другой стороны, Фрейлиграт все же страдал в изгнании гораздо больше, чем Маркс. «Родина братьев» не могла стать для него второй родиной. Немецкий поэт слишком крепко сросся с немецкой жизнью, и когда он видел, как тоскует по родине его любимая жена, как его многочисленные дети мечтают о рождественской елке на родине, его все реже и реже посещало поэтическое вдохновение. Все это немало мучило поэта, и Фрейлиграт сразу почувствовал облегчение, когда родина начала вновь вспоминать своего знаменитого поэта.

Хотя дружба между мыслителем и поэтом пока еще ничем не омрачалась, между ними, однако, стало незаметно нарастать отчуждение. Впервые оно проступило наружу, когда на европейском континенте начала пробуждаться новая жизнь. Старые противоречия выступили вновь, хотя и в видоизмененной форме. Виновник государственного переворота 2 декабря в Париже поддерживал теперь национальное движение в Италии в борьбе против гегемонии Германского союза. В рядах европейской демократии возникли большие разногласия по вопросу о том, какой тактики держаться в этом споре между легитимной и нелегитимной контрреволюцией. К этому присоединялась предстоявшая перемена на прусском троне, на которую часть немецкой эмиграции возлагала чрезмерно большие надежды. Против этого «помешательства на амнистии» Фрейлиграт выступил самым решительным образом: «Революционер,—сказал он,—пока может найти приличную могилу только в изгнании». Вообще политически он был вполне солидарен с Марксом, но ему трудно было ориентироваться в сложных политических ситуациях, и только в качестве поэта он принял участие в новых движениях.

Столетие со дня рождения Шиллера справлялось в 1859 году, как национальное торжество, в котором приняли участие все партии и все слои нации. Так вот для праздника, устроенного немцами в Лондоне, Фрейлиграт написал торжественный гимн. Маркс и Энгельс были этим очень недовольны. Больше всего их сердило, что «помешавшаяся на амнистии» часть немецкой

эмиграции старалась использовать празднество в своих личных целях и что в этом празднестве вообще приняли участие всякого рода элементы, энтузиазм которых к Шиллеру вызывал очень большие сомнения. Фрейлиграт, правда, и сам признавал, что положение несомненно двусмысленное, и потому не хотел сильно связываться с этим делом. Но он считал, что, в качестве немецкого поэта, он не имел права остаться совершенно в стороне. Если бы он уклонился, этого бы не поняли—и с полным основанием. В конце концов важно само дело, а не побочные цели какой-либо фракции, если она вообще имеет таковые.

Действительно, Маркс и Энгельс отнеслись чересчур строго к участию Фрейлиграта в шиллеровском торжестве, устроенном лондонскими немцами. Маркс сам писал за несколько лет перед этим своему единомышленнику в Америке: «Наш Фрейлиграт—милейший, свободный от всяких претензий человек в частной жизни, у него пафос настоящий, хотя он сам от этого не становится суеверным и не лишается критического чутья. Он истинный революционер и насквозь порядочный человек,—похвала, которую я расточаю немногим. Несмотря на это, поэт, каким бы он ни был, как *homme* (человек), нуждается в выражениях одобрения, в *admiration* (поклонении). Я думаю, что это в тесной связи с самим жанром. Говорю тебе все это только для того, чтобы обратить твое внимание вот на что: в переписке с Фрейлигратом не забывай разницы между поэтом и критиком». Именно эту разницу забыл Маркс, когда он отпелся с порицанием к гимну Фрейлиграта в честь Шиллера. Не нужно даже предполагать у Фрейлиграта потребность в выражениях одобрения, чтобы понять, что он в данном случае не мог молчать.

К несчастью, в это же время и другие инциденты несколько обострили расхождение между Фрейлигратом и Марксом: статья в «*Gartenlaube*», в которой Маркс был изображен как злой демон—вообще прославляемого—поэта и столь же злостиные, сколько и лживые нападки Карла Фогта на Маркса, поводом к которым послужил спор о тактике демократии по отношению к франко-австрийской войне 1859 года. Фрейлиграт и в том и в другом случае не был несколько замешан, но именно сдержанность, которую он при этом соблюдал, подействовала на Маркса, как нарушение старой дружбы. Вмешательство третьих лиц еще усилило временное раздражение.

В письме к Фрейлиграту от 23 февраля 1860 года Маркс излил сердце и кончил следующими словами: «Если мы оба

еознаем, что каждый из нас на свой лад, отбрасывая всякого рода частные интересы и по самым чистым побуждениям, в течение долгих лет держал высоко над головами филистеров знамя *de la classe la plus laborieuse et la plus misérable* (класса, наиболее обремененного работой и нуждой), то я бы считал за мелочное прегрешение против истории, если бы мы разошлись из-за пустяков, которые все в конце концов являются лишь недоразумениями». Маркс кончает письмо выражением «искреннейшей дружбы» к Фрейлиграту.

В своем ответе от 28 февраля Фрейлиграт откликается на это заверение не менее искренно, но он проводит различие между Марксом лично и партией Маркса. Он всегда оставался и останется верен знамени *de la classe la plus laborieuse et la plus misérable*, но членом партии он перестал быть со времени роспуска Союза коммунистов. «От партии я в течение семи лет держался далеко, на собраниях ее я не присутствовал, ее действия и постановления оставались мне чужды. Таким образом, отношения мои с партией на деле давно не существуют. Таково было своего рода молчаливое соглашение между нами: мы на этот счет никогда друг друга не обманывали. Я могу лишь сказать, что при этом я себя прекрасно чувствовал. Моей природе, как и природе всякого поэта, необходима свобода! Партия—тоже клетка, и песни, даже за партию, лучше распевать снаружи клетки, нежели внутри нее. Я—поэт пролетариата и революции задолго до того, как стал членом Союза и членом редакции «Новой рейнской газеты»! Так и впредь я хочу стоять на собственных ногах, хочу принадлежать одному себе и сам собою распоряжаться».

Этот отказ Фрейлиграта от партии не был разрывом с прошлым, но в нем нашла свое живое выражение старая антипатия поэта ко всем мелочам политической агитации. Он доводил ее даже до страха перед призраками, ибо в течение семи лет, когда он якобы не участвовал ни в собраниях, ни в заявлениях и постановлениях партии, не было никаких собраний, заявлений и постановлений партии.

В ответе на письмо Фрейлиграта Маркс расчленяет этот пункт и после того, как он еще раз подробно останавливается на всех недоразумениях, чтобы окончательно устранить их, кончает, примыкая к любимым словам Фрейлиграта: «И все же «всему наперекор» мы всегда предпочтем лозунг: «Филистеры на нас» лозунгу: «Вместе с филистерами». Я открыто высказал тебе мой взгляд и надеюсь, что по существу ты его разделяешь. Кроме того, я постарался рассеять недоразумение, что я будто

под «партией» разумею Союз, скончавшийся восемь лет тому назад, или редакцию газеты, уже двенадцать лет не существующую. Под партией я разумею партию в широком, историческом смысле этого слова».

Мир между ними был опять восстановлен.

Но хотя переписка опять принимает старую форму и дышит старым духом, все же отчуждение между поэтом и политиком продолжало незаметно расти. Это вовсе не значит, что Фрейлиграт начал отказываться от своих революционных взглядов. Он отказался использовать амнистию 1861 года и даже в 1866 году не хотел пробраться в рай при помощи Вельзевула. Он был также солидарен с Марксом в неблагоприятной оценке агитации Лассаля, с которым Фрейлиграт тоже завязал дружеские отношения в годы революции. «Неутомимые подталкивания» Лассаля, чтобы добиться от Фрейлиграта песен для немецкого рабочего движения, поэт находил «чересчур грубыми». Только после смерти агитатора Фрейлиграт почтил его память в телеграмме на имя организаторов собрания в честь убитого Лассаля.

Но если Фрейлиграт так мало интересовался агитацией Всеобщего германского рабочего союза, то не больше интересовался он и агитацией Международного товарищества рабочих, душой которого с 1864 года был Маркс. Вновь пробуждавшееся рабочее движение приняло новые формы, с которыми легко справлялся Маркс с его критическим духом, но не Фрейлиграт с его поэтической фантазией. Пролетарской освободительной борьбе, в особенности, как говорит Маркс, «половинчатости, ошибкам и слабым сторонам его первых попыток», не хватает драматических эффектов буржуазной революции. Ему не хватало и в шестидесятых годах богатства красок и образов народных боев 1848 и 1849 годов, когда революция являлась Фрейлиграту в образе дико-прекрасной победительницы с развевающимися волосами и в железных сандалиях.

В довершение ко всему стареющий поэт попал в затруднительное материальное положение, когда было ликвидировано лондонское отделение банка, где он в течение нескольких лет занимал руководящее место. Способ, каким ему был обеспечен после этого свободный от всяческих забот закат жизни, а именно путь национальной подписки, снова показал, что поэты и политики живут под разными созвездиями. То, что Фрейлиграт мог принять без всякого унижения, Маркс отметил, как «публичное попрошайничество». Но это не повлекло за



собой никакого нового обострения их отношений. Последнее письмо, которое Фрейлиграт написал 3 апреля 1868 года Марксу, незадолго до своего возвращения в Германию, выдержано целиком в старом сердечном тоне, хотя оно, помимо воли и сознания автора, указывает на широкое расстояние, которое всегда отделяло его от Маркса. Оно содержит благодарность поэта за первый том «Капитала». Фрейлиграт расхваливает «Капитал» и в подтверждение этой хвалы ссылается на то, что многие молодые коммерсанты и фабриканты на Рейне увлекаются «Капиталом» и выражает уверенность, что для ученых труд Маркса будет настольной книгой и справочным пособием. Такое грубое непонимание того, что Маркс ставил себе целью в своем главном научном труде, было бы совершенно непостижимо, если бы Фрейлиграт действительно когда-либо понимал «Коммунистический манифест».

Из Германии, где Фрейлиграт прожил еще восемь лет, он уже больше не поддерживал сношений с Марксом. Но ни у того, ни у другого не осталось неприятных воспоминаний о старой дружбе. Да для этого и не было никаких оснований. В стихотворениях, которые Фрейлиграт опубликовал в годы войны 1870—1871 годов, он остался верен себе: между ними и его революционными песнями 1848—1849 годов нет никакого внутреннего противоречия, хотя именно это единство объясняет нам, почему Фрейлиграт не создал ни одной песни для нового рабочего движения. В немецко-французской войне он в звоне оружия слышал звуки революции; несмотря на дипломатические интриги и реакционные тенденции Бисмарка, война была все же постольку народной войной, поскольку массы немецкого народа рвались к ней, чтобы стать наконец хозяевами в собственном доме. Именно этим массам пел Фрейлиграт свои песни, и по существу это был тот же самый взгляд на войну, который Маркс изложил в манифестах Интернационала, правда, в критической прозе, а не в поэтических образах.

Вопрос о Фрейлиграте становится спорным только в том случае, если его хотят превратить или в современного имперского патриота, или в современного социал-демократа. Он не был ни тем, ни другим. Но если он стоял на башне более высокой, чем вышка партии, в том смысле, который он сам придал этому слову, то в более широком, историческом смысле, он, как говорил Маркс, был поэтом партии.



## Гейне

Еще больше споров, чем память Фрейлиграта, вызывает память Гейне. Борьба вокруг живого Гейне свирепствовала не с большей силой, чем теперь вокруг мертвого.

Недавно вышедшая работа\* стремится, правда, дать образ поэта на новом фоне, но совершенно не достигает цели. Она состоит главным образом из писем Гейне, которые он в крайней денежной нужде писал из своей матрачной могилы брату, Густаву Гейне. Сыну последнего принадлежит инициатива издания этих «Реликвий Гейне»: он хочет показать своего отца в лучшем свете, чем он был известен до сих пор, в действительности же, эти письма, правда, показывают поэта в худшем свете, но брат его, не представляющий вообще для нас никакого интереса, ничего не выигрывает. Это не первая, но, будем надеяться, последняя, попытка семьи Гейне поживиться насчет трупа своего знаменитого родственника, которому она при жизни его причинила столько мук и огорчений.

Особенно не было никакой нужды предавать гласности выходы против Лассалья, которые встречаются в этих письмах. Гейне жалуется на «гнусные интриги» Лассалья против графа Гацфельда; он называет Лассалья «ужаснейшим злодеем», который способен на убийство, воровство, подлог, сила воли которого граничит с безумием и т. д. И все это исключительно из-за денежных убытков, грозивших поэту, как следствие бир-

\* «Heine-Reliquien». Neue Aufsätze und Briefe Heinrich Heines. Berlin, Carl Curtius, 1911.

жевой сделки, в которую он впутался по совету зятя Лассалья, некоего Фридланда. Лассаль, который в высокой степени презирав своего зятя, гораздо больше, чем презирав его Гейне, во всей этой истории был совершенно неповинен. Поэтому все ругательства Гейне по его адресу лишены всякого основания; они скорее производят весьма неблагоприятное впечатление для самого Гейне. При этом следует, однако, принять во внимание, что вызваны были они со стороны Гейне только мучениями страшной болезни и денежными затруднениями, в которые он попал благодаря зятю Лассалья.

Сам Лассаль указывал, как на причину своего разрыва с Гейне, на отношения, установившиеся благодаря его французской пенсии между Гейне и Гизо, на которого какие-то посредники влияли в пользу графа Гацфельда. Теперь это получает косвенное подтверждение в обвинениях Гейне по поводу «гнусных интриг» Лассалья против графа Гацфельда. Что касается французской пенсии, то неверно также и публичное заявление Гейне, что Маркс весною 1848 года посетил его в Париже, чтобы успокоить насчет нападков, которым он подвергался тогда, в связи с французской пенсией. Маркс не отвечал на это заявление, не желая ухудшать положение опасно больного поэта своим публичным опровержением.

Несравненно важнее, чем эти личные трения, те духовные связи, которые установились между поэтом и обоими социалистами, или, точнее, между Гейне и Марксом, ибо Лассалю было всего двадцать лет, когда он в 1845 году познакомился с Гейне и сейчас же стал его смелым помощником в отчаянной борьбе, которую поэт вел за наследство. В известном письме к Варнгагену Гейне в красноречивых выражениях предсказал юноше блестящее будущее, но он не дожил ни до научных трудов Лассалья, ни до его агитации среди рабочих.

На гораздо более прочной основе завязались, осенью 1843 года, в период издания «Немецко-французских летописей», тесные отношения между Гейне и Марксом. Тогда еще не улеглись волны нравственного возмущения, которое вызвано было памфлетом Гейне против Берне, в особенности среди немецких радикалов, и Руге сейчас же занял по отношению к Гейне враждебную позицию.

А по совершенно противоположному мнению Маркса, вряд ли в какую-нибудь другую эпоху немецкой литературы можно было найти более идиотскую критику, чем та, которая была направлена против книги Гейне о Берне со стороны христианско-германских ослов, хотя в таких ослах не было

недостатка во все эпохи немецкой литературы. Он даже соби-  
рался сам написать статью по поводу этой книги, но ему  
не пришлось осуществить это намерение.

В настоящее время позиция Маркса в споре между Берне  
и Гейне достаточно понятна. Если оставить в стороне некоторые  
личные выпады, не столько против самого Берне, сколько  
против его подруги, которые не находят себе никакого оправ-  
дания и о которых позже сильно сожалел сам Гейне, то его  
книга о Берне защищает несравненно более высокое миропо-  
нимание, чем ограниченный мелкобуржуазный радикализм,  
представителем которого являлся Берне. И даже самые резкие  
выпады Гейне выступают в более мягком свете, если вспо-  
мнить о склочной войне, которую Берне вел годами против Гейне  
в самой злостной форме и притом большей частью за спиной  
последнего. Как раз тогда, когда Маркс жил в Париже, ли-  
тературные наследники Берне по чьему-то наущению опубли-  
ковали документы, относящиеся к этой кампании, которую  
Берне начал, когда он еще стоял в одних рядах с Гейне. И это  
нисколько не находится в противоречии с бесспорно честным  
характером Берне. Вряд ли еще можно встретить в обществен-  
ной жизни худших иезуитов, чем ограниченные и фанатиче-  
ские радикалы, которые, завернувшись в поношенную тогу  
своей добродетели, не останавливаются ни пред какими запод-  
озрениями по адресу более тонких и более свободных умов,  
которым дано уразуметь более глубокие взаимосвязи истори-  
ческой жизни.

Именно эта способность отличала Гейне в необычайной  
степени. В том смысле, в котором древние называли поэта  
провидцем, и Гейне был пророком грядущего. Через несколько  
лет после Июльской революции, в 1833 и 1834 годах, он пи-  
сал, что немецкие ремесленники и рабочие являются наслед-  
никами наших великих философов, и доказывал, что суть за-  
ключается не «в внешних формах проявления революции»,  
а «в более глубоких вопросах», выдвигаемых ею. «Эти вопросы  
не касаются ни форм, ни личностей, ни установления рес-  
публики, ни ограничения монархии,—они касаются материаль-  
ного благосостояния народа. Господствовавшая до сих пор  
спиритуалистическая религия была целительна и необходима,  
пока наиболее значительная часть человечества жила в нужде  
и искала утешения в небесной религии. Но с тех пор как успехи  
промышленности и экономики создали возможность освобод-  
ить людей от нужды и устроить им счастливую жизнь на  
земле, с этого времени... вы меня понимаете! И люди нас

поймут, если мы скажем им, что в результате этих успехов они могут каждый день вместо картофеля есть говядину, меньше работать и больше плясать. Будьте спокойны, люди вовсе не ослы». Как мало похоже это на резонерство Берне по поводу рифмованного холопа Гете и нерифмованного холопа Гегеля. Неустанные старания Гейне познакомить французов с немецкой философией и немцев с французским социализмом выходили далеко за горизонт Берне.

Конечно, Гейне смотрел на вещи только с точки зрения поэта. Он не был политиком и еще меньше человеком партии. Всякое господство масс, которое он представлял себе в форме господства непереносного ремесленничества, внушало ему эстетический ужас. Он брезгливо избегал всякого общения с кучкой немецких эмигрантов, которые, после Июльской революции, собрались в Париже и читли в Берне своего оракула. В этом пункте гениальный поэт целиком сходил с филлистером Руге, тогда как Маркс, наоборот, стал на сторону Берне и так же, как и последний, вербовал себе последователей из рабочей и ремесленной эмиграции.

С февраля 1840 года Гейне начал опять печатать письма о политике, искусстве и народной жизни в той самой «Аугсбургской всеобщей газете», столбцы которой были ему закрыты за десять лет перед этим вследствие вмешательства Меттерниха. Он сам впоследствии говорил, что в то время как через все его корреспонденции красной нитью проходило пророчество о победе коммунизма, враги обвиняли его, что он в «Парижских письмах» защищал буржуазную монархию или даже — во внимание к получаемой им пенсии — льстил ей. Это предположение совершенно несостоятельно, но все же нельзя сказать определенно, ни что Гейне защищал коммунизм, ни что он защищал монархию Луи-Филиппа.

Так как старая монархия с ее рыцарями и святыми была ему глубоко ненавистна, а республика внушала ужас из опасения господства масс, то было бы вполне логично с его точки зрения предпочесть монархически-конституционную форму государства, какой тогда являлась буржуазная монархия. Но Гейне был слишком глубоким умом, чтобы не распознать в ней форму классового господства, и притом заслуживающую не меньшего презрения. Уже в первые годы Июльской монархии Гейне весьма сильно увлекся сен-симонизмом. Именно у него Гейне позаимствовал противопоставление спиритуализма и сенсуализма, христианского аскетизма и языческого гедонизма, тощих назареев и толстых эллинов, противопоставление, раз-



витое в первую очередь Анфантеом, которому Гейне посвятил французское издание своей книги об истории религии и философии в Германии. Но сен-симонисты были в конце концов только философской школой, которая рассеялась при первом легком столкновении с грубым внешним миром. Не лучше обстояло дело и с другими социалистическими сектами. Чем больше буржуазная монархия разоблачала себя, как господство корыстолюбивого капитализма, тем яснее становилось Гейне, что этому господству грозят новые, более могучие силы.

«Я говорю о коммунистах, единственной партии во Франции, заслуживающей безусловного внимания. Такое же внимание обратил бы я и на обломки сен-симонизма, последователи которого под странными вывесками все еще живы, а равно и на фурьеристов, которые еще продолжают работать бодро и энергично; но этими людьми двигает только слово, социальный вопрос, как вопрос, традиционное понятие, и они не побуждаются к действию демонической необходимостью, они не те заранее предопределенные слуги, при помощи которых высшая мировая воля приводит в исполнение свои колоссальные решения. Рано или поздно рассеянная по всему миру семья Сен-Симона и весь штаб фурьеристов перейдут в армию коммунистов и как бы возьмут на себя роль отцов церкви». Так писал Гейне 15 июня 1843 года, и еще в том же году он стал другом человека, который должен был выполнить то, чего ждал Гейне от сен-симонистов и фурьеристов.

Правда, Маркс находился тогда еще в процессе линияния уже не от философии к политике, а от политики к социализму. Основы его нового мировоззрения не были еще четко разработаны. Не год мастерства, а все еще год ученичества, хотя и наиболее плодотворный из годов его учения, Маркс прожил в тесном общении с Гейне. А для последнего это был самый плодоносный из его поэтических годов,—год «Зимней сказки» и «Ткачей», в которых Гейне особенно ярко выявляется как социалистический лирик. Если верить Руге, то Маркс дал решающий импульс к тем политическим и социальным злободневным стихотворениям, благодаря которым имя Гейне долгие сохранился в мировой литературе, чем благодаря его любовной лирике. Но это сообщение вызывает некоторые сомнения, поскольку Руге и себе самому приписывает весьма, правда, сомнительное участие в деле духовного развития поэта. Во всяком случае мы имеем достоверные доказательства, что Маркс тогда принимал живейшее участие в поэтической работе Гейне. В единственном письме Гейне к Марксу, которое сохранилось,



Гейне просит своего друга взять на себя заботу о «Зимней сказке» и кончает словами: «Ведь нам не нужно много слов, чтобы понять друг друга».

Это письмо писано из Гамбурга, где Гейне в 1844 году провел несколько месяцев. Таким образом, им не удалось прожить вместе даже полный год. В январе 1845 года Маркс был выслан из Парижа и уехал в Брюссель. «Я хотел бы вас захватить с собой»,—писал он поэту и просил его настойчиво продолжать совместную борьбу в немецком трехмесячнике, который тогда проектировался. Но Гейне был уже втянут в «гамбургскую войну за наследство», в отвратительный спор о наследстве, который загорелся в результате последовавшей в декабре 1844 года смерти его дяди Соломона. Из этой войны давно уже прихварывавший поэт вышел физически полной развалиной.

Известно, какую поразительную свежесть сохранял поэтический гений Гейне в течение последнего десятилетия его жизни, несмотря на непрекращавшиеся мучительные страдания. Но развитие его, как социалистического лирика, оборвалось. Он уже не знал, а если и узнал, то не понял, что Маркс и Энгельс совершили предсказанное им слияние рабочего движения и социализма, что в нищете настоящего дня они распознали надежду на завтрашний день, что они показали, как в борьбе пролетариата против его обезчеловечивания капиталом созревают элементы его человеческого возрождения. Гейне продолжал стоять на своей старой точке зрения, или, вернее, продолжал колебаться между пророческим предчувствием неизбежной победы коммунизма и эстетическим отвращением поэта ко всякому массовому господству, с той только разницей, что, как это обыкновенно бывает при такой обстановке, противоречие выступало все резче и резче. В стихотворении «Странствующие крысы» Гейне высмеивает страх филистера перед победой коммунизма:

Оружье граждане хватают,  
В колокола попы ударяют:  
Морального государства оплот,  
Собственность, разгрома ждет.

Но не в более привлекательном виде изображает Гейне и победоносных коммунистов:

У них ужасные рожи,  
Нивесть на кого похожи;  
Обрит одинаково череп у крыс,  
Он радикально, по-крысы лис.

Вся чувственная свора  
Знай пьет и жрет,—все без разбора.  
Обжорством и диким пьянством греша,  
Забывает она, что бессмертна душа.

Нерешенный для него вопрос занимал поэта до самой его смерти. За два года перед нею, в 1854 году, он еще с ужасом говорил об «ужасающе-голом, не прикрытом даже фиговым листком, пошлом коммунизме (*kommuunen Kommunismus*)». Он не хочет, чтобы его опасения смешивали со страхом выскочки, который дрожит за свои капиталы, или с злобой зажиточных фабрикантов, которые боятся, что им помешают заниматься эксплуатацией: «Нет, мое сердце скорее щемит тайное опасение художника и ученого, который видит, что победа коммунизма грозит всей нашей цивилизации, всем многотрудным завоеваниям стольких веков, плодам благороднейших усилий наших предшественников».

И в том же духе еще год спустя, в написанном по-французски предисловии к французскому переводу одного из его сочинений: «Только с ужасом и трепетом думаю я о времени, когда эти мрачные иконоборцы достигнут господства; своими грубыми руками они беспощадно разобьют все мраморные статуи красоты, столь дорогие моему сердцу; они разрушат все те фантастические игрушки искусства, которые любил поэт; они вырубят мои лавровые рощи и станут разводить в них картофель; лилии, которые не пряли и не работали и все же были так же прекрасно одеты, как царь Соломон во всем его великолепии, если только не согласятся взять в руки веретено, будут вырваны с корнем из социальной почвы; розы, этих праздных невест соловьев, постигнет такая же участь; соловьи, эти никчемные певцы, будут изгнаны и—увы!—из моей «Книги песен» бакалейный торговец будет делать пакеты и всыпать в них кофе или табак для старых баб будущего». Но, прибавляет Гейне, этот коммунизм, до такой степени враждебный его склонностям и интересам, производит на его душу чарующее впечатление, от которого он не может освободиться: два голоса возвышаются в груди его в защиту коммунизма: голос логики, ибо если все люди имеют право есть, то коммунизм неопровержим, и голос ненависти, ибо коммунизм отомстит за него вам, патристическим филистерам, которые так испортили ему жизнь. Все это, правда, уже делает коммунизм, но именно поэтому он не рубит, а охраняет лавровые рощи поэта.

Как для Фрейлиграта и тем более для Гервега, так и для Гейне научный социализм остался книгой за семью печатями.

Но то, что было их слабостью, как мыслителей, было опять-таки их силой, как поэтов. Пока коммунизм был только перспективой, надеждой, чаянием, которые предоставляли фантазии широчайший простор, социалистическая лирика довела днесь своему, но как только он стал ясным сознанием необходимости, которая пробивает себе путь во всемирно-исторической борьбе, подтвердилась старая истина, что в громе битвы смолкают музы.

## Генрих Гейне

### *Биографический очерк*

#### 1. Годы юности

Скучный спор о годе рождения Генриха Гейне все еще не решен окончательно; сам он, особенно в более поздние годы своей жизни, категорически и неоднократно заявлял, что родился 13 декабря 1799 года, но это показание вызывает вполне обоснованные сомнения. Вероятно он увидел впервые свет двумя годами раньше, как старший сын еврейских родителей, живших в очень скромных материальных условиях.

Отец его поселился в Дюссельдорфе после того, как оставил службу в качестве провиантмейстера в ганноверской армии и женился на дочери врача Гольдерна. Это был добродушный, покладистый, но духовно совсем не выдающийся человек. Жена по своему образованию стояла выше его, хотя ученое воспитание, которое она, по преданию, получила, возбуждает некоторые сомнения, если судить на основании ее писем. Она мечтала для своего старшего сына о высокой карьере, но только в смысле практических успехов. К его поэтическому призванию она относилась с большим недоверием.

О годах своего детства Гейне высказывался неоднократно в «Путевых картинах» и в «Мемуарах». Он смешивает правду с поэзией. Основной тон его воспоминаний звучит правдой, но отдельные подробности не могут быть приняты без точной проверки. Наибольший свет на его юность проливает фраза, которую мы находим в его письме к Варнгагену фон Энзе в 1833 году: «Если я взялся за оружие, то меня к этому толкнули насмешки других и мое дерзкое самомнение—в моей колыбели лежал уже маршрут всей моей жизни».

Еврейское происхождение составило для Гейне,—и в этом отношении он является прямой противоположностью Маркса, для которого оно никогда не имело значения,—все счастье

и несчастье его жизни. Оно постоянно нарушало мир и спокойствие его существования, но в то же время толкнуло в ряды передовых борцов за свободное человечество, среди которых имя Гейне озарено блеском бессмертия. Семья его не принадлежала к тем высококультурным еврейским семьям, которые не являлись редкостью на Рейне. Письма матери показывают, что, зная хорошо еврейский язык, она с немецким языком была знакома недостаточно, да и сам поэт, до его первых опубликованных сочинений включительно, должен был бороться с трудностями немецкой грамматики. Правда, французское господство, под которым находилась Рейнская область в первые годы жизни Гейне, освободило немецкое еврейство от позорных оков. Этим объясняется, между прочим, и преклонение Гейне пред Наполеоном, которое являлось у него вполне естественным чувством и отнюдь не приносит ему бесчестия. Не верить же нам современному имперско-немецкому патриотизму, что нужно было чувствовать себя более счастливым, когда Гогенцоллерн обращался с человеком, как с собакой, чем когда Наполеон обращался с ним, как с человеком. Впрочем, в более зрелом возрасте Гейне сумел ввести свое поклонение Наполеону в более умеренные границы.

Но именно в годы умственного пробуждения образ Наполеона должен был являться ему в более ярком свете и потому еще, что прусское правительство, которому при земельных торгах Венского конгресса досталась Рейнская область, сейчас же приступило, в полном соответствии с остальбской отсталостью, к уничтожению благодетельных реформ французского господства и в первую очередь пожелало вновь надеть старое ярмо на евреев. Для молодого Гейне, кончившего дюссельдорфский лицей, была отрезана, таким образом, всякая надежда на карьеру чиновника, которую выбрала для него мать. Она решила тогда подготовить его к коммерческой деятельности, к которой у него не было никаких способностей.

Это сейчас же показали годы ученичества, сперва у одного банкира, а затем у колониального торговца во Франкфурте-на-Майне. Через несколько месяцев он вернулся назад в Дюссельдорф, к большому неудовольствию его родителей. Они сделали тогда еще новую попытку, отдав сына на выучку в контору Соломона Гейне, брата отца, который из бедного мальчишки на побегушках сумел сделаться банкиром-миллионером. В Гамбурге Гейне выдержал два года, от лета 1816 до лета 1818 года, и попытка эта кончилась не удачей, а тем, что дядя помог Гейне основать собственное дело. Однако ма-



буфактурная контора «Гарри Гейне и К<sup>о</sup>» уже весной 1819 года была ликвидирована, и этим навсегда закончилась коммерческая карьера Гейне, который—правда, против собственного желания—пожертвовал ей три драгоценных года своей молодости.

К счастью для Гейне, дядя его Соломон выразил готовность помочь «глупому мальцу» закончить свое образование, причем поставил одно только условие, — чтобы он выбрал себе профессию, которая его после сможет обеспечить. Он хотел, чтобы Гейне изучил юриспруденцию и поселился затем в Гамбурге в качестве адвоката. Но и этот план кончился неудачей. То, что сначала казалось счастьем для Гейне, после оказалось для него несчастьем, быть может, даже величайшим несчастьем его жизни: долгая зависимость от совершенно необразованного парвеню, который от природы обладал известным добродушием, но, восседаая на своих денежных мешках, думал, что может позволить себе всякие генеральские капризы. Духовное значение Гейне было ему известно только с чужих слов, а страстная любовь, которой воспылал неудачливый племянник к его дочери Амалии, меньше всего могла импонировать этому крутому биржевому королю.

А тем временем в Гейне пробудилась поэтическая жилка. В одной гамбургской газете он поместил свои первые стихотворения. Как и все поэты, которые призваны проложить новые пути, сначала примыкают к поэтической традиции — не исключая даже гениев, — Гете также начал с подражания французскому стилю, — так и Гейне примкнул к романтике, которая после 1815 года продолжала сиять во всем своем, правда, очень медленно, потухающем великолепии. «Сновидения», которыми начал Гейне, и по форме, и по содержанию были вполне романтическими. Они имеют отношение, если не все, то в значительном большинстве своем, к Зефхен, красивой дочери палача, о которой Гейне рассказывает в своих мемуарах. Но и ранние произведения Гейне довольно красноречиво свидетельствуют, что он вовсе не являлся заядлым романтиком. Так, например, баллада «Два гренадера», которая, по словам самого Гейне, была написана им в 1816 году и во всяком случае, — если он даже, как некоторые думают, стал жертвой своей памяти, — до поступления в университет. Трудно себе представить — и по форме, и по содержанию — что-нибудь менее романтическое, чем эта великолепная баллада, которая имеет мало себе равных в немецкой литературе.

Свое отношение к романтике Гейне определил в большей степени в Боннском университете, где он учился с осени



1819 до осени 1820 года. Здесь он близко познакомился с Августом-Вильгельмом Шлегелем, одним из вождей романтической школы, который имел значение не столько как поэт, сколько как тонкий знаток искусства и превосходный переводчик. Позднее Гейне жестоко высмеял своего учителя, но в Бонне он у него несомненно многому научился и даже выразил свою благодарность в нескольких сонетах. Но он уже тогда показал в маленькой статье, которая напечатана была в одной рейнской газете и в которой он отзывался еще с большим уважением о Шлегеле, ставя его даже наравне с Гете, как далек он был от того, чтобы принимать наследство романтики без всяких оговорок. «Но ни в каком случае не есть романтика то, что многие выдают за нее, та смесь испанского блеска, шотландских туманов и итальянских мелодий, причудливые и расплывающиеся образы, которые появляются точно из волшебного фонаря и волнуют так сильно нашу душу пестрою игрою красок и блестящим освещением». И в первую очередь романтика должна попрощаться с христианско-германским средневековьем. «Ни один поп не может теперь заключить в темницу немецкий дух; ни один высокородный властелин не может гнать теперь на барщину немецкое тело, а потому пусть и немецкая муза станет опять вольной, цветущей, простой, честной немецкой девушкой, а не сохнувшей монахиней и не гордой своими предками рыцарской девой».

В этих словах, которые Гейне писал уже в 1820 году, он уже в сущности прощается с романтикой. Литературное выражение феодальной реакции, которую Восточная Европа противопоставила революционному штурму Франции, романтическая школа, уже в силу своего происхождения, должна была обратиться к «блещущей в лунном сиянии волшебной силе» средневековья, как к миру ее идеалов и мечтаний. Дело шло при этом о ее внутренней сущности, а не о случайной форме проявления, от которой она могла бы отказаться, если бы ее могли побудить к этому. Однако романтическая школа не была еще поэтом только феодально-реакционным порождением. Она носила тот же двойственный характер, что и движение народов, которое привело к падению Наполеона; она воплощала в себе, хотя бы и в ограниченном смысле и в искаженных формах, национальное возрождение и постольку представляла решительный шаг вперед по отношению к классической литературе. Особенно много заслуг она имеет в области немецкого языка, который уже начал опять костенеть в тесных рамках строгих академических правил; она переливала в него свежую

кровь из сокровищ средне-верхне-немецкой литературы, из неисчерпаемого источника народных песен и народных сказаний. Она могла бы связаться более тесной связью с народными массами, чем классическая литература, если бы историческое развитие не обрезало ее жизненный нерв. При Лейпциге и Ватерлоо победили не народы, а государи, и на службе у последних романтика загнила без остатка.

Никто, быть может, не старался так усердно спасти ее вечную ценность, как Гейне, который из всех ее противников нанес ей, быть может, наиболее смертельные удары. Нельзя сказать, чтобы ему совсем не нравилось данное ему название «романтика-расстриги». Он откровенно признавал, что во всех его походах против романтики в душу его закрадывалась тоска по «голубому цветку». Он не мог даже никогда освободиться целиком от уродливостей романтики: от чрезмерного использования мотива сновидений, от кокетливой игры с мраморными статуями и мертвыми женщинами. И если в 1820 году, наряду с отказом от христианско-германского средневековья, Гейне предъявляет к романтике, как главное требование, «пластическое» изображение, то он сам сумел удовлетворить это требование, — правда, в широчайшем масштабе — только в области лирики: его опыты в области драмы и новеллы страдают еще в сильной степени романтической расхлябанностью.

Только впитав в себя все действительно жизненное и сильное, что имела в себе романтическая школа, Гейне сумел превзойти ее и стать в одно и то же время последним поэтом романтики и первым поэтом современности. Меньше всего собирался он укрыться в царство эстетической видимости, которое во время оно создала себе в заоблачном мире классическая литература. Это царство стало так же недействительно, как и фантастический мираж романтики. «Периоду искусства», к которому Гейне относил одинаково и классическую и романтическую литературу, он противопоставил права действительной жизни и в области поэзии, не в силу тощих правил программы, что дало бы очень мало, а в силу творческого дарования, которое и в смутном порыве всегда находит настоящую дорогу.

Так же скоро, как Гейне, несмотря на влияние Шлегеля, разобравшись в теневых сторонах романтики, он раскусил и реакционную сущность христианско-германского буршества, к которому сначала примкнул. В этом движении были и революционные элементы, но в очень незначительной степени, а в Бонне они и совсем не задавали тон. За германофильством «старотевтонских юношей» Гейне скоро разглядел самое подлинное фи-

листерство. Он не был ни курильщиком, ни пьяницей, ни дуэлянтом. Драка и пьянство его никогда не привлекали, чего ему до сих пор не могут простить новые имперско-немецкие патриоты. В высшей степени тонкая натура, он с трудом выносил сутолоку и шум внешнего мира. С детских лет его особенно мучили сильные головные боли.

Осенью 1820 года Гейне покинул Бонн, чтобы направиться в Геттинген, в университет, знавший когда-то славные дни, но в то время переживавший пору упадка. Но его пребывание там длилось всего несколько месяцев, так как уже в январе 1821 года он, за дуэль, был исключен на полгода. Через несколько недель он перешел в берлинский университет, где оставался до мая 1823 года—немного больше двух лет, имевших большое значение в его жизни.

Известное, но не особенно большое, значение имело для Гейне участие в кружке молодых поэтов. Большинство из них, теперь уже давно забытые, не были настолько талантливы, чтобы оказать на Гейне большое влияние. Единственный из них, обладавший несомненно гениальными способностями, Христиан-Дитрих Граббе, относился к Гейне свысока, хотя последний сохранял к нему теплую привязанность до конца своей жизни. Это не первый случай, когда Гейне, который якобы злобно ругал все и всех, отвечал на причиненное ему зло добром. Впрочем, совершенно различное дарование Граббе объясняет, почему он в стихотворениях Гейне находил только «обман, фальшь и глупость».

Гораздо глубже было влияние, которое приобрели на Гейне Варигаген и в особенности его жена Рахиль Левин. Гейне сохранил с обоими до конца жизни тесные отношения, хотя осторожный дипломатический карьерист Варигаген никоим образом не мог быть его «наиболее родственным по духу соратником и в игре и в серьезных делах», как его окрестил раз сам Гейне в порыве пылкой дружбы. Гораздо большее влияние оказала на него жена Варигагена, маленькая, остроумная русалка Рахиль. Она вся ушла в культ Гете, хотя сумела внушить его своему юному поклоннику только в известных пределах. Гейне сам был слишком поэт и художник, чтобы не восхищаться поэтом и художником Гете, но он решительно отвергал «великий гений отрицания современности» и так же хорошо сознавал свое коренное расхождение с классической, как и с романтической литературой.

Под сенью варигагенского салона, который играл в Берлине роль литературного центра, вышли в декабре 1821 года первые

стихотворения Гейне в издании книгопродавца Маурера, который преподнес за это поэту сорок даровых экземпляров. Это главным образом те самые стихотворения, которые позже, в «Книге песен», составили отдел «Юношеские страдания»: почти исключительно жалобные и скорбные песни несчастной любви, но наряду с ними несколько перлов поэзии — баллад и романсов, в которых Гейне всю жизнь оставался непревзойденным мастером. Отношение его к кузине Амалии, которая в 1821 году вышла замуж за кенигсбергского помещика, является здесь в настоящем свете, то-есть в свете безнадежной любви: Амалия Гейне никогда не любила своего кузена. Несмотря на некоторые романтические приемы, присущие еще первым стихотворениям Гейне, они уже тогда произвели на лучших современников глубокое впечатление подлинностью и правдивостью чувства, которое в них проявлялось, простым тоном народной песни, который схвачен был в них с поразительной силой. «Гейне, — писал Иммерман, которому была чужда лирическая нота, — обладает тем, что у поэта является первым и последним: сердцем и душой, и тем, что из этого вытекает: внутренней историей. Вот почему в его стихотворениях сейчас же замечаешь, что он сам в свое время сильно прочувствовал и пережил их содержание. Это настоящий юноша, а это много значит в такое время, когда люди рождаются на свет уже стариками».

Меньше чем через год после первого сборника стихотворений, в апреле 1823 года, Гейне выпустил в издательстве Дюмлера «Трагедии» с «Лирическим интермеццо» — цикл стихотворений, в которых он еще раз воспевает большую любовь своей юности с поэтической свободой, но и с поэтической правдой, в более совершенной художественной форме, хотя и свободной от всякой искусственности. Критика опять признала, что в этих «новейших мотивах сегодняшнего дня чувствуется сжатая, свободная, чарующая и сильная мелодия старой немецкой народной песни. Одухотворение природы, к которому романтика стремилась часто в очень детской форме, здесь нашло художественное воплощение». Правда, блестящий свет, исходивший от этого лирического интермеццо, не лишен был тени; местами замечались первые легкие следы задора, который был почти неотделим от суверенного мастерства, с каким были использованы в них все лирические художественные приемы. Отдельные стихотворения Гейне сам позже исключил из этого цикла, когда внес его в «Книгу песен».

Значительно ниже «Лирического интермеццо» стояли по своим художественным достоинствам обе трагедии, вместе с ко-



торыми вышли в свет эти стихотворения, хотя Гейне сам был совершенно другого мнения. Для нас как «Альманзор», так и «Ратклиф» имеют значение не как художественные произведения, а только как документы жизни поэта, и «Альманзор» в большей степени, чем «Ратклиф», — драматизированная баллада с фантастическим фоном, стоящая целиком под знаком сердца надрывающей любовной скорби и созданная уже в годы берлинской жизни. Напротив, «Альманзор» начат еще в Бонне, и его драматической подоплекой является «великая скорбь иудейства», ибо мавры этой драмы — только замаскированные евреи.

Воспитанный в современных взглядах, Гейне уже в молодые годы был совершенно чужд религиозной жизни синагоги. Борцом сделало его социальное угнетение еврейства, которое он чувствовал в сильнейшей степени и на себе. Так, он писал Моисею Мозеру, самому близкому другу его молодости: «Я всегда буду с энтузиазмом бороться за права евреев и их гражданское равноправие, и когда придет плохая пора, а она неизбежна, немецкая чернь услышит мой голос, который найдет свое эхо и в немецких кабаках, и во дворцах. Но заклятый враг всех положительных религий никогда не сможет выступить в защиту религии, впервые выдвинувшей хулу на человека, доставляющую нам теперь так много горя». Гейне поэтому не хотел слышать ни о каком реформированном иудействе, а равно и о каком-нибудь кокетничаньи с христианством. Признать, что евреи, путем кровавого злодеяния, сами навлекли на себя свое теперешнее положение — эту «хитроумную идею» Гейне называл «наиболее идиотской, наиболее вредной и заслуживающей жесточайшего отпора».

Гейне всегда готов был вести решительную борьбу против социального угнетения еврейства. Как он близко принимал это зло к сердцу, показывает его деятельное участие в «Обществе культуры и науки иудейства», которое было организовано как раз тогда, когда Гейне жил в Берлине, несколькими выдающимися молодыми евреями с целью помочь еврейству в его борьбе за свое освобождение. Это были Эдуард Ганс, Леопольд Цунц, Моисей Мозер, Лазарь Бендавид, Людвиг Маркус и др. Наиболее выдающимся среди них в духовном отношении был Эдуард Ганс, известный ученик Гегеля. Совершенно в духе гегелевской философии Ганс говорил: «Мы хотим помочь снести средостение, которое отделяет евреев от христиан, еврейский мир от европейского мира; мы хотим указать всякой резкой особенности ее путь к всеобщности; мы хотим свести вместе тех, кто тысячи лет шли рядом, не соприкасаясь... Все проходит, не погибая,



и все остается, хотя уже давно пропало,—этот утешительный вывод дает нам хорошо понятая история. Поэтому евреи не могут погибнуть, ни еврейство разложиться, но оно должно окунуться в великое движение целого, и все же жить дальше, как течение продолжает жить в океане». Ганс ввел Гейне в общество, в работе которого он принял деятельное участие.

Но уже очень скоро выяснилось, что эта так прекрасно задуманная попытка эмансипации еврейства разбилась о тупое непонимание еврейской массы, которая, под влиянием фанатических и невежественных раввинов, боялась всякого свободного дуновения мысли. Даже от богатых единоверцев нельзя было добиться необходимых средств, чтобы поддержать различные учреждения общества: архив, журнал, учебное заведение. «Ужасный упадок» еврейства оказался самым непреодолимым препятствием для его освобождения. Гейне долго отказывался признать это и еще долго спустя обвинял Ганса, что он, который был капитаном всего предприятия, покинул корабль первым, в то время как он это должен был сделать последним. Гейне говорил о «непростительной измене» Ганса: в его бумагах нашлись два стихотворения—«Ренегату» и «Эдуарду Г.», которые в самых резких выражениях осуждают переход Ганса в христианство:

Ты к кресту пополз позорно,  
С совестью покончив счеты;  
А давно ли непокорно  
Клялся растоптать его ты?  
Вот оно: читать запоем  
Бэрков, Шлегелей с роднею!  
Тот, кто был вчера героем,  
Может нынче стать свиньей.

В действительности эти упреки Гейне были несправедливы. Ганс стоял на своем посту, пока еще была хоть какая-нибудь надежда, что удастся расшевелить это болото еврейства. Кроме того, он старался добиться для себя возможности заниматься научной работой в Англии или Франции и только после перешел в христианство, чтобы получить кафедру в берлинском университете. И весьма странно, что именно Гейне так строго осудил его шаг, так как он сам сделал то же самое, что и Ганс, одновременно с ним или даже раньше его.

Эта удивительная непоследовательность показывает только, как сильно этот вопрос захватывал Гейне. Он вовсе не переменил с легким сердцем религию только для того, чтобы лучше устроиться материально. Лишь после тяжелой внутренней

борьбы, когда ему ясно стало, что другого «билета на вход в европейскую культуру», кроме свидетельства о крещении, он не получит, он решился купить этот билет.

История оправдала его так же, как и Ганса, даже против его собственных обвинений: оба ренегата приняли решающее участие в современной культурной жизни, тогда как все эти Бендавиды, Мозеры и Цунцы, сохранившие верность еврейству, остались во мраке забвения.

## 2. «Путевые картины»

В мае 1823 года Гейне вернулся из Берлина в дом своих родителей, которые тем временем успели переселиться из Дюссельдорфа в Лüneбург. Поэт значительно расширил свой умственный горизонт, в немалой степени благодаря изучению философии Гегеля, лекции которого слушал и с которым также лично познакомился. Гейне все еще продолжает томиться различными сомнениями; больной и недовольный, он уже тогда подумывал о том, чтобы переселиться во Францию, но для этого ему нужна была материальная помощь его дяди Соломона.

Этот достойный паша сначала был милостив и дал поэту средства для лечения в Куксгафене, где Гейне впервые познакомился с морем. А затем начались опять новые нелады, порожденные или питаемые семейными сплетнями, так как Гейне никогда не мог целиком удовлетворить богатого парвеню. Он не был ни скупым, ни даже бережливым человеком и питал слабость к прекрасному полу, вполне естественную у автора нежнейших и сладчайших любовных песен. Встречи в Гамбурге вызвали у него скорбные воспоминания о юношеской любви, воспоминания, которые нашли трогательное выражение в новых песнях—«Снова на родине». Но в этих песнях, наряду с легкомысленными перезвонами, напоминающими о мимолетных связях, звучат и более глубокие ноты новой страсти, захватившей его целиком. По весьма вероятному предположению Эриста Эльстера, которому мы обязаны наиболее ученым и добросовестным изданием сочинений Гейне, поэт летом 1823 года вспылал любовью к Терезе Гейне, младшей дочери дяди Соломона, которая лучше отнеслась к его чувству, чем ее старшая сестра, но все же, после нескольких лет мучений любви, подчинилась воле отца и предпочла поэтическому кузену солидного гамбуржца. Но пока Гейне еще мог надеяться, он отказался от своих планов эмиграции, тем паче, что богатый дядюшка не дал своего согла-

сия. Он дал ему только средства для окончания юридического образования.

Так Гейне в январе 1824 года снова поступил в университет, на этот раз в геттингенский, где был гарантирован от духовных стимулов и развлечений Берлина. Он самым усердным образом зубрил теперь все науки, необходимые для получения диплома доктора прав, но он был слишком большой поэт, чтобы сухая наука юриспруденции могла его совершенно отвлечь от поклонения музам. Он продолжал работать над сборником «Снова на родине», из которого тридцать три стихотворения, весной 1824 года, во время наезда в Берлин, опубликовал в тамошней газете. Осенью этого года Гейне предпринял путешествие в горы Гарца, которое дало в результате новые прекрасные песни и стимул к его первому прозаическому произведению. Но главным образом поэта, во время пребывания в Геттингене, занимал еврейский вопрос, которым он старался художественно овладеть в «Бахарахском равнине», широко задуманном романе. Письма Гейне, в особенности к Моисею Мозеру, полны этим сюжетом, который ему, впрочем, удалось довести только до первых набросков, опубликованных значительно позже—в 1840 году. Ни одна новелла не задумана так серьезно и глубоко, как «Бахарахский равнин», но что не удалось ему в жизни, того не удалось также достичь и в поэзии: гармонического решения сложной загадки его жизни.

28 июня 1825 года Гейне совершил роковой шаг: в прусском городе Гейлигенштадте он перешел в лютеранство. Долго упирался он, хотя семья теперь сама настаивала на крещении, но Гейне считал ниже своего достоинства и позорящим его честь предпринять такой шаг только в интересах лучшей карьеры. «Мы живем в печальное время,—писал он другу своему Мозеру,—негодяи становятся лучшими людьми, а лучшие люди должны стать негодяями. Я прекрасно понимаю слова псалмопевца: господи, дай мне хлеб насущный, дабы я не поносил имя твое». Так писал он до крещения, а после него снова тому же Мозеру: «Мне было бы прискормно, если бы мое крещение могло тебе явиться в лучшем свете. Уверяю тебя: будь законами дозволено красть серебряные ложки, я бы не крестился». Перемена религии обошлась Гейне очень дорого: можно хвалить его или порицать, но это необходимо констатировать, чтобы понять поэта и его жизнь.

Гораздо легче справился Гейне, месяц спустя, с своим докторским экзаменом. Он выдержал его с грехом пополам, но университетские парики были довольны и этим результатом. Самый

запыленный из них, старый декан Гуго, успокаивал молодого кандидата прав, получившего только среднюю отметку, лестным замечанием, что и Гете больше отличался как поэт, чем как юрист. Дядюшка Соломон тоже остался доволен и дал ему денег на поездку в курорт Нордерней.

Казалось теперь, что путь к определенной гражданской профессии окончательно выровнен. Ничто не мешало теперь Гейне осесть прочно в Гамбурге в качестве адвоката. Представлялась наконец и долгожданная возможность сбросить с себя гнетущее ярмо дядюшки. Однако поэт не сделал даже попытки создать себе прочное служебное положение. Почему именно он этого не сделал, трудно сказать с полной определенностью. На этот вопрос не дают ответа ни его письма, ни другие документы. Могла быть только одна, и наиболее основательная, причина: антипатия к сухой, деловой профессии, в которой поэту не удалось бы совершить ничего путного, да и вообще чего-нибудь добиться, тогда как он работал над произведениями, которые давали ему верное право на бессмертное имя и земные блага, если только последние, как это затем и случилось, не будут у него вытащены из-под носа.

Кроме «Бахарахского раввина», над которым Гейне все еще продолжал усердно работать, он хотел осенью 1825 года выпустить три заряда, каждый из которых представлял золотую стрелу из колчана Аполлона: песни «Снова на родине», число которых дошло теперь до восьмидесяти восьми, затем «Путешествие на Гарц» и наконец первый цикл стихотворений «Северное море», которые он на побережьях Нордернея извлек из таинственных глубин моря.

Сначала Гейне хотел выпустить три работы под названием «Путеводитель», но после выбрал другое название—«Путевые картины». Издателем явился Юлиус Кампе, молодой книгопродавец в Гамбурге, тертый и пронырливый делец, имеющий заслуги перед немецкой литературой, поскольку он в течение десятков лет пристраивал запрещенные цензурой книги, но игравший в жизни Гейне не менее непривлекательную роль, чем дядюшка Соломон. Хотя Кампе разбогател на сочинениях Гейне, он всегда платил поэту только жалкий гонорар, держал его всегда на голодном пайке и неоднократно самым жульническим образом злоупотреблял доверием Гейне. В тридцатилетних сношениях с этим издателем Гейне все время является добродушной и уступчивой стороной и лишь очень редко терпит терпение: когда он давно уже стал знаменитым поэтом, за которым гонялись издатели, он все же сохранял к Кампе такую



верность, которой почти незаметно было на стороне его издателя.

«Путевые картины» вышли в мае 1826 года и сразу произвели огромное впечатление. Песни «Снова на родине» не отличались мягкой мелодией «Лирического интермеццо», они были жестче и сильнее, иногда более дерзки, иногда осмеивая в ироническом финале чересчур сентиментальные любовные воздыхания, но именно потому представляли новый шаг вперед и во всяком случае были не беднее непреходящими жемчужинами лирики, чем первое собрание. Песнь Лорелеи стала самой популярной немецкой песнью. Первый цикл «Северного моря» открыл совершенно новый мир,—мир моря, которого никакой немецкий поэт не знал и не воспевал так хорошо, как Гейне, в ритмах, которые еще никогда прежде не звучали в немецком языке. «Тик и Рюккерт,—писал Гейне Мозеру,—если и не создали форму этих стихотворений, то, по крайней мере, уже познакомили с ней, но по своему содержанию они принадлежат к наиболее своеобразному, что я писал до сих пор. Ты видишь, каждое лето я, точно куколка, опять раскрываюсь, и новая бабочка вылетает на свободу. Таким образом, я вовсе не вынужден ограничиваться лирически-язвительной двухстрочной манерой».

Гораздо меньше доволен был Гейне «Путешествием на Гарц», своей прозой, которая заняла место между песнями «Снова на родине» и первым циклом «Северного моря». Он называет эту прозу «сострапанной главным образом из разных лоскутов»; друг его Мозер не должен возлагать на нее особых надежд; он написал ее из денежных и всяких других соображений. А в другой раз он характеризует ее как «смесь описаний природы, шуток, поэзии и вашингтон-ирвинговских наблюдений». В действительности же проза «Путешествия на Гарц» имела не меньший успех, чем стихи «Путевых картин». В рамках романтического изображения чудес природы проза Гейне впервые выявила во всем блеске остроумие, которое раздалось, как веселый, дерзкий смех в мертвенно-тихом время, объявило беспощадную войну всякому загнившему филистерству и наносило убийственные удары именно потому, что возникло из глубокого и серьезного интереса к великим вопросам современности. Под свежим впечатлением «Путешествия на Гарц», еще до того, когда оно вышло в свет, Гейне сам высказался о характере своего остроумия. Он писал, опять-таки Мозеру: «Остроумие само по себе ничего не стоит. Я признаю только тогда остроумие, когда оно покоится на серьезном основании... Обычная шутка—только



чихание, расеудка, охотничья собака, которая гонится за собственной тенью, обезьяна в красном камзоле, любующаяся на себя между двумя зеркалами, батард, которого породили безумие и разум, случайно совокупившиеся на большой дороге». Если бы Гейне был остроумцем последнего рода, острословом вроде Сафира, который был для него прообразом дурного остроумия, он был бы уже давно забыт. Только потому, что Гейне имел право называть себя «храбрым солдатом в освободительной борьбе человечества», его шутка стала страшным оружием, наносившим гонителям свободного человечества те глубокие раны, которые и после восьмидесяти лет все еще сочатся кровью, как будто они нанесены только сегодня.

Блестящий успех «Путевых картин» побудил Гейне продолжать их. В июле 1826 года он опять поехал в Нордерней, где работал над второй и третьей частью «Северного моря», от сентября 1826 до января 1827 года он прожил у своих родителей в Люнебурге, где написал «Книгу Ле Гран», затем уехал в Гамбург, чтобы следить за печатанием. В середине апреля 1827 года вышел в свет второй том «Путевых картин», имевший еще более исключительный успех, чем первый.

Он состоял из трех частей: из второго цикла «Северного моря», несколько не уступавшего первому, из прозаического отдела об острове Нордерней, с обширными экскурсиями в современную жизнь и, в особенности, со страницами, посвященными Гете и Наполеону, и наконец из «Книги Ле Гран», которая носит посвящение: «Да примет эти страницы Эвелина, как знак дружбы и любви автора». Эрнст Эльстер считает в высшей степени вероятным, что этой Эвелиной была любимая поэтом Тереза Гейне и «Книга Ле Гран» представляет только дар поклонения прекрасной даме, за которой поэт все еще тщетно ухаживал. Книга дает, по мнению Эльстера, поэтически завуалированное изображение жизненного пути поэта: она представляет собрание вызывающих удивление своим разнообразием знаний, намеков на малоизвестные вещи, чтобы показать ученость поэта, которого гамбургские сплетни изображали как неудачника, неуча, духовно несостоятельного человека; наконец, Гейне хотел якобы обвинением против его плохого хозяйничанья противопоставить юмористическое описание, как он умел из каждого дурака, который попадаетея ежедневно на его пути, выколачивать капитал. Таким образом, поэт изображением несчастий своей любви хотел вызвать к себе сочувствие, изображением своей жизни завоевать духовные симпатии, показом своих познаний и указанием на умение добывать средства

рассеять предубеждения против него, юмором и веселой шуткой завоевать все сердца.

Такое объяснение, может быть, содержит в себе частичку правды, но по существу оно сводится к сметанию пыли с крылышек бабочки. Еще в большей степени, чем «Путешествие на Гарц», новая «Книга Ле Гран» представляет пестрый переплет остроумных и язвительных выпадов; единство в этом разнообразии создается гениальной личностью поэта, «громящего палачей мысли и похитателей священнейших прав». Культ Наполеона выступает в этой книге с задорной смелостью, как исповедание идей Великой французской революции, наследником которой является завоеватель, как протест против тупого псевдопатриотизма, являвшегося фиговым листком для того трусливого подхалимства, с которым масса немецкого филистерства безропотно подчинялась бесстыдному произволу туземных деспотов и деспотиков. Это филистерство уже тогда ответило бледными речами, что поэт всегда старался только о том, чтобы выставить свою личность в лучшем свете. На это злопахательство Гейне сейчас же метко ответил, после появления второго тома «Путевых картин», в письме к Варнгагену: «Я знаю своих немцев. Они испугаются, начнут раздумывать и ничего не сделают. Я сомневаюсь даже, что книга будет запрещена. Но нужно было написать ее. В это пошлое, холопское время надо было поднять голос. Я сделал с своей стороны все, что мог, и да стыдно будет тем жестокосердным друзьям, которые когда-то собирались так много сделать и теперь молчат. Когда рекруты собраны вместе и стоят рядами, то и самые трусливые из них выступают весьма храбро, но настоящее мужество выказывает только тот, кто не боится выступать и в одиночку». Правда, Гейне ошибся, думая, что книга не будет запрещена: большинство немецких правительств, в первую очередь австрийское и прусское, не постеснялись немедленно запретить ее.

Сейчас же после того, как вышел второй том «Путевых картин», Гейне предпринял путешествие в Англию. Он хотел познакомиться там с широкой общественной жизнью, которая совершенно отсутствовала в Германии. Когда он читает английскую прессу, писал Гейне, он в каждой строке видит английский народ с его национальностью, с его скачками, петушиными боями, судебными отчетами, парламентскими дебатами, а когда после этого, с стесненным сердцем, берет в руки немецкую газету и ищет в ней основные черты народной жизни, то находит в ней только литературную бабскую болтовню и театральные

пересуды. Политическая жизнь Англии, на которую наложила тогда свою характерную печать оппозиция Каннинга против жалких интриг Священного союза, действительно захватила его в сильнейшей степени. Так же увлекли его кипучая жизнь и суетолока Лондона. Но тем менее правилась ему религиозная жизнь англичан. «Когда говоришь даже с самым глупым англичанином о политике, он всегда скажет что-нибудь разумное, а когда заговоришь с ним о религии, то и самый умный англичанин ничего, кроме глупостей, сказать не умеет». И так же мало правилась ему общественная жизнь Англии, о которой он и в последующие годы отзывался весьма неодобрительно.

В сентябре 1827 года Гейне опять очутился в Гамбурге, где издал «Книгу песен» — собрание всех появившихся до сих пор стихотворений, за исключением всего незрелого или слишком кощунственного. Он сам не придавал большого значения этому «добродетельному изданию» своих стихотворений и назвал его безвредным купеческим судном, которое, под защитой второго тома «Путевых картин», может спокойно направиться в море забвения. И Кампе только с трудом согласился издать «Книгу песен»; по обыкновению он предложил поэту жалкий гонорар. За пятьдесят луидоров он купил исключительное право издания «Книги песен» до конца жизни поэта, а она выдержала за это время не меньше тринадцати изданий, по пяти тысяч экземпляров каждое.

Но если Гейне так мало ценил свой несравненный шедевр, то тем больше надежд возлагал он в это же время на поездку в Мюнхен, куда его пригласил Котта, издатель Гете и Шиллера, для редактирования «Новых всеобщих политических анналов». Гейне согласился взять эту работу пока только на первую половину 1828 года — за приличный оклад при сравнительно небольшой работе. Редакторский труд, который всегда связан с значительным количеством бюрократических обязанностей, его привлекал очень мало. В Мюнхен его гораздо больше влекла надежда получить профессию в университете. Министр внутренних дел, фон Шенк, земляк Гейне и не совсем бесталанный драматург, был к нему хорошо расположен, да и король Людвиг I в начале своего правления разыгрывал свободомыслящего покровителя искусств.

Страстное желание получить должность, а вместе с тем и прочную почву под ногами, побудило даже поэта подлить немного воды в свое революционное вино, что противники его не без основания поставили ему в укор. Он просил Котту послать королю «Книгу песен» и оба тома «Путевых картин» и прибавил:

«Мне было бы полезно, если бы вы ему указали на то, что автор теперь гораздо мягче, лучше и, может быть, даже совсем иной, чем в своих прежних произведениях. Думаю, что король достаточно мудр, чтобы судить о клинке меча по его остроте, а не по тому хорошему или дурному употреблению, которое делали из него прежде». Даже с пресловутым политическим авантюристом Вит фон Дерингом Гейне поддерживал тогда не весьма приглядные отношения. Весьма характерно для него то, что он об этом пишет Варигагену: «Вит—mauvais sujet (скверный субъект), и если бы власть была в моих руках, я приказал бы его повесить. Он в частной жизни отличается такой любезностью, что она заставляет меня часто забывать о его характере. Он всегда доставлял мне огромное удовольствие, и, быть может, именно потому, что весь мир был против него, я иногда держал его сторону. Это многим не нравилось. В Германии все еще не научились понимать, что человек, который хочет словом и делом способствовать всему благородному, имеет право, шутки ради или из выгоды, позволить себя иногда маленькие низости, если он только этими низостями (то-есть поступками, которые по существу являются подлостью) не вредит великой идее нашей жизни. В эпоху Макиавелли, и теперь еще в Париже, эту истину глубочайшим образом понимали. Пишу это в защиту низостей, которые я имею еще желание совершить в этой жизни». Конечно, это весьма двусмысленная мораль, и все же историческая правда, которую можно проследить на примере людей, посвятивших свою жизнь «великой идее», с той только разницей, что не многие имели мужество так открыто признавать это, как Гейне.

В конце ноября 1827 года Гейне приехал в Мюнхен, после того как он по дороге посетил братьев Гриммов в Касселе и Берне—во Франкфурте-на-Майне. Мюнхен во многих отношениях понравился ему больше, чем Берлин или даже Гамбург, но мюнхенский климат оказался вреден для его слабого здоровья. Кроме того, его сильно потрясло известие, что Тереза Гейне навсегда для него потеряна, так как она обручилась с одним гамбургским юристом. С Коттой он, правда, сохранял наилучшие отношения, но редакторская работа его мало удовлетворяла. Он почти целиком предоставил ее своему соредактору, Линднеру, и сам напечатал в «Политических анналах», если не считать нескольких рецензий, только «Отрывки об Англии»—ряд статей, иногда переводных, относившихся ко времени его пребывания в Лондоне. Журнал прекратился по истечении шести месяцев, на которые Гейне законтрактовался как редактор.



Однако он все еще не терял надежды получить профессиуру в мюнхенском университете, когда в середине июля 1828 года отправился в путешествие по Италии. Он поехал чрез Инсбрук, Боцен, Триент, Верону, Милан в Геную, а отсюда через Ливорно на Луккские воды, где прожил несколько счастливых недель. 1 октября он попал во Флоренцию; здесь он надеялся найти письмо Шенка с декретом о его назначении. Но он не нашел ничего и тщетно прождал несколько недель ответа баварского министра. Тревога ожидания и неприятное беспокойство о судьбе отца погнали его назад чрез Альпы. Год кончился для Гейне жестокими разочарованиями. Баварские ультрамонтаны сумели помешать его назначению в мюнхенский университет, а 2 декабря в Гамбурге умер его отец.

Наступили месяцы глубочайшего недовольства, которые Гейне прожил в Берлине и Потсдаме, работая над третьим томом «Путевых картин». Август и сентябрь он провел на Гельголанде, в начале октября переехал в Гамбург, отчасти, чтобы повидаться с матерью, которая теперь окончательно поселилась в Гамбурге, отчасти, чтобы следить за печатанием своей новой книги. Она вышла в декабре 1829 года, но встретила по большей части неблагоприятный прием, хотя, или именно потому, что его политические взгляды выражены были в более решительной и ясной форме, а его поэтическое дарование выказалось еще в большем блеске, чем в прежних томах. Первая половина тома—«Путешествие из Мюнхена в Геную»—развернула ряд очаровательнейших картин природы, одушевленных, в неподражаемой манере поэта, дыханием новой мысли, а вторая половина—«Луккские воды»—выявила в образах Лазаря Гумпеля и Гирша Гиацинта всю мощь комического таланта автора. Но полемика Гейне против графа Платена в последних главах тома дала повод и еще больше предлог немецким филистерам излить свою долго накопившуюся злобу и пародировать своим «нравственным негодованием».

Спор между поэтами возник по относительно маловажным причинам. Во втором томе «Путевых картин» Гейне поместил несколько эпиграмм Иммермана, направленных против господствующего литературного убожества и между прочим осмеивавших подражание восточным поэтическим образцам, как оно практиковалось со времени гетевского «Западно-восточного Дивана» Платеном и Рюккертом. Самая резкая из этих, столь же обоснованных, как и безобидных, эпиграмм гласила:

Много краденых в Ширазе фруктов, знать, они поели,  
Что теперь их так обильно рвет потоками газелей.

В то время как Рюккерт отнесся спокойно к не совсем неза-служенной насмешке, Платен, наоборот, рассвирепел и написал сейчас же аристофановскую комедию «Романтический Эдип», в которой поставил себе задачей разделать под орех Иммермана и Гейне, как представителей отжившей и пустой романтики, хотя из произведений Иммермана ему была известна только одна драма, а из произведений Гейне ровно ничего. Платен при этом отнесся к Иммерману совершенно фривольно и еще больше к Гейне, которого он изругал только, как еврея, самым злобным и весьма неостроумным образом. Постольку на Платена выпадает первая и самая тяжелая доля в том неприглядном споре, который является весьма непривлекательным эпизодом в жизни обоих поэтов. Гейне был ранен грубой и неуклюжей рукой в самое чувствительное место и ответил жестокой резкостью, которая послужила только на радость филистерам.

В Платене он видел «наглого публичного мужчину аристократов и попов», которые только что расстроили его мюнхенские планы. Извинением для Гейне служит и то, что Платен своим поведением вызвал это—неосновательное—подозрение против себя, тем более, что он тогда еще слишком мало написал такого, из чего можно было бы заключить, что он, наряду с Гейне, станет активнейшим пионером новой поэзии. Гейне, которому чуждо было всякое лицемерие, был настолько честен, чтобы признать, что главным побудительным мотивом его полемики против Платена была личная самозащита. Чем больше его еврейское происхождение отравляло ему жизнь, тем меньше он мог допустить, чтобы его самым площадным образом поносили, как еврея. Но способ, каким он обрушился на Платена из-за любви последнего к юношам, был тоже только площадной манерой, которая производила тем более неприятное впечатление, что она была столь же остроумна, как мало остроумна была площадная манера Платена.

Между обоими поэтами, несомненно, были и действительные противоречия, на которые Гейне совершенно верно указывает в письме к Иммерману: «Я не особенно высоко ценю метрические заслуги графа Платена; я указал на них только ironically, ради якобы любви к справедливости». В своем стремлении превзойти романтику Платен примкнул к классической литературе с ее античными метрами. Напротив, Гейне научился у романтиков тому, чему у них можно было учиться. Он черпал вдохновение из народной песни и своими, повидимому, безыскусственными и небрежными строфами создал новую форму поэзии, которая несравненно более соответствовала духу немецкого

языка, чем утонченные стиховые конструкции Платена. Гейне был в не меньшей степени, чем Платен, мастером языка и стиха, но еврей оказался в несравненно большей степени немецким поэтом, он был несравненно лучше знаком со всеми тайнами немецкого языка, начиная с серых дней средневековья, чем отпрыск аристократической фамилии, которая могла проследить своих предков вплоть до эпохи крестовых походов.

В возмущении по поводу полемики Гейне с Платеном было много филистерского лицемерия, но в нем проступало и здоровое сознание, что такого рода литературная полемика может завести только в болото. Даже самый верный друг детства Гейне, Моисей Мозер, поссорился с ним по этому поводу. В письме к Варнгагену Гейне признал, что он и сам понимает, как повредила ему полемика с Платеном, но он был совсем не прав, когда прибавлял: «Это была война человека против человека... Затем опять обвинение: я, мол, совершил нечто неслыханное в немецкой литературе—как будто времена с тех пор не переменились! Ксениевая война Гете и Шиллера была ведь только картофельной войной, это был период искусства, когда речь шла о видимости жизни, об искусстве, а не о самой жизни,—теперь речь идет о высших интересах самой жизни, в литературу вторгается революция, и война становится серьезней». Но именно с высшими интересами жизни полемика Гейне с Платеном не имела ничего общего.

Но, хотя и в другом смысле, чем думал Гейне, революция теперь ворвалась в литературу, и в жизни поэта наступает новая [эпоха.

### 3. Июльская революция

Гейне опять лечился на Гельголанде от своих головных болей, когда его настигла весть о победе Июльской революции в Париже.

10 августа 1830 года он с торжеством пишет в своем дневнике: «Кончилась моя жажда спокойствия. Теперь я снова знаю, чего я хочу, что должен, что обязан делать... Я—сын революции и снова берусь за испытанное оружие, над которым моя мать произнесла свое, полное чар, благословение... Цветов! цветов! Я увенчаю ими свою голову для смертельной битвы! И лиру, дайте мне лиру, чтобы я спел боевую песню... Слова, подобные пламенным звездам, которые стреляют вниз с небесной высоты и сожигают дворцы и освещают хижины... Слова, подобные блестящим дротикам, которые взлетают на седьмое небо

и поражают набожных лицемеров, прокравшихся туда в святая святых... Я весь радость и песнопение, весь меч и огонь».

Июльская революция несомненно составила эпоху в жизни Гейне. Но для Германии она еще не составила эпохи, она вызвала только там и сям маленькие движения, иногда сомнительного характера. Так, в Гамбурге ее откликом явился отвратительный еврейский погром. Все больше и больше Гейне осваивался с мыслью, что ему придется покинуть родную почву, чтобы найти в стране Июльской революции новую почву, на которой он мог бы продолжать свободно и беспрепятственно вести старую войну. Он еще успел выпустить в Гамбурге «Новую весну», цикл из сорока четырех стихотворений, которые он частью написал по настоянию композитора Метзесселя, последнее прощание с любовной лирикой его юности. Он издал также дополнения к «Путевым картинам»: этот том, кроме главы «Город Лукка», содержит еще «Отрывки об Англии», которые Гейне уже напечатал в мюнхенском журнале; наконец, он написал предисловие к книжке, которой Роберт Вессельгефт, под псевдонимом Кальдорфа, ответил на наглую брошюру графа Мольтке о привилегиях дворянства. В этом предисловии и в главе о «Городе Лукка» уже начало довольно явственно разгораться новое пламя, которое июльское солнце зажгло в душе поэта.

Весной 1831 года поэт эмигрировал в Париж, куда он попал в первые июльские дни. В бушующих волнах великого города, который мог с полным правом хвалиться тем, что идет в авангарде буржуазной цивилизации, Гейне почувствовал себя, как рыба в воде. При всем том он остался таким же хорошим немцем, как и любой немец, который жил на немецкой почве. Никакой немец не мог поставить себе, даже с немецко-национальной точки зрения, более высокую задачу, как задачу примирить противоположности между немецким и французским духом, снести все преграды, которые, к несчастью европейской цивилизации, были воздвигнуты между двумя великими культурными народами европейского континента. Над этой задачей Гейне работал с того времени с честным воодушевлением; с чистой совестью мог он поэтом в своем завещании указать на притязания, которые он таким путем приобрел на благодарность и немцев и французов, как на драгоценнейшее свое достояние.

Роль посредника, которую взял на себя Гейне, не является для него позором, но является позором для немцев то, что они — от деспотов и до радикальных филистеров — старались всеми силами испортить ему эту роль. То, что Гейне давал французам, принималось с благодарностью, и он уже скоро мог себя счи-



тать другом их первых умов. Книга о «Романтической школе» и еще больше его «Очерки истории религии и философии в Германии» раскрыли французскому духу тайны немецкого духа в мастерски прозрачном и ясном изложении. Эти работы принадлежат к лучшим произведениям, которые когда-либо написал Гейне. Свободные от всякого ученого педантизма, они всюду пластически ясно выделяют существо предмета; гениальными штрихами набрасывает Гейне портреты Лютера и Лессинга, Канта и Фихте. С отличавшей его прозорливостью Гейне уже тогда предсказал, что немецкие ремесленники и рабочие сделаются наследниками немецкой философии.

Не менее ясно и четко набросаны были очерки «Французских дел», которые Гейне помещал в «Аугсбургской всеобщей газете», чтобы познакомить немцев с французскими порядками. Но здесь он нашел мало расположенную к нему публику. Уже через несколько месяцев Меттерних, через посредство Генца, заявил Котте протест против писем Гейне, и последний должен был прекратить их. Напечатанные уже письма Гейне издал отдельной книгой, снабдив ее, как признавал в свои лучшие дни Трейчке, «могучим предисловием», «страшным нападением», в особенности на прусское государство. Для Берне эта книга послужила поводом сплести первые нити клеветнической кампании, в которую он годами запутывал Гейне.

Еще до Июльской революции Берне и Гейне считались диокурами немецкой освободительной борьбы, поскольку вообще можно говорить о таковой. Они находились друг с другом не в особенно близких, но все же дружественных отношениях. Но как только злободневные вопросы со времени Июльской революции начали принимать более конкретные формы, отношение обоих писателей к этим вопросам должно было стать совершенно различным. Берне представлял тип честного, но ограниченного мелкобуржуазного радикала, который гремит против непосредственного гнета деспотизма, но не имеет никакого представления о более глубоких взаимосвязях исторической жизни. Достаточно сказать, что Берне объявил Гете рифмованным, а Гегеля нерифмованным холопом. Гейне был несравненно более тонкой и богатой натурой, которая не могла отказаться от Гете и Гегеля, не отказываясь от себя самого, которая, едва вступив на французскую почву, сейчас же набросилась с пылкой жадностью на социализм, как новый источник бурной жизни.

В то время как Берне видел в немецкой республике избавление от всех зол, Гейне проектировал освобождение народа в более глубоком и широком масштабе; он даже назвал себя привер-

женцем монархии из боязни нервно-романтического поэта пред всяким господством масс. По его мнению, суть заключалась не «в внешних формах проявления революции», а в «более глубоких вопросах», выдвигаемых ею. «Эти вопросы,—писал он уже в 1833 году в конфиденциальном письме,—не касаются ни форм, ни личностей, ни установления республики, ни ограничения монархии,—они касаются материального благосостояния народа. Господствовавшая до сих пор спиритуалистическая религия была целительна и необходима, пока наиболее значительная часть человечества жила в нужде и искала утешения в небесной религии. Но с тех пор, как успехи промышленности и экономики создали возможность освободить людей от нужды и устроить им счастливую жизнь на земле, с этого времени... вы меня понимаете! И люди нас поймут, если мы скажем им, что в результате этих успехов они могут каждый день вместо картофеля есть говядину, меньше работать и больше плясать. Будьте спокойны, люди вовсе не ослы».

Если, таким образом, легко заметить, что, по мере обострения политических и социальных противоречий, Берне и Гейне должны были все больше расходиться, то теперь, когда в нашем распоряжении имеются все документы, не подлежит никакому сомнению, что полемику начал Берне, и в самой злобной и отвратительной форме, к тому же большей частью за спиной Гейне. Это несколько не находится в противоречии с бесспорно честным характером Берне. В общественной жизни не легко встретить худших иезуитов, чем ограниченные радикалы, которые, чванясь своей добродетелью, не останавливаются пред самой злостной клеветой. Для Берне служит извинением то, что ему не дано было вообще понять Гейне. Последний был поэтом, который не умел смотреть на вещи только с точки зрения узкой партийной программы, у него не было ни способностей, ни охоты заниматься агитационной работой среди маленькой кучки немецких эмигрантов, которые собрались после Июльской революции в Париже и считали своим оракулом Берне.

Гейне сам смотрел на писание для «Аугсбургской всеобщей газеты», как на «пытку для себя», но он считал более полезным поднимать голос в газете, которая с полным основанием называлась всеобщей мировой газетой, и обращаться с своими письмами к сотням тысяч читателей в разных странах, хотя бы и «в трезвых и даже замаскированных словах», чем в никому не известных газетах, «в которых можно излить свое сердце в самых гневных выражениях», но только пред немногочисленной и невлиятельной публикой. Но к этому присоединилась еще цензура,

и даже двойная: с одной стороны—аугсбургской редакции, с другой—баварских властей. «Я часто бывал вынужден,—писал позже Гейне,—поднимать на ладье моей мысли флаги, эмблемы которых мало соответствовали действительному содержанию моих политических и социальных взглядов. Но журнальный контрабандист мало заботился о цвете той тряпки, которая развевалась на мачте его судна и с которой ветры играли свою ветреную игру; я думал только о хорошем грузе, который вез на борту и желал доставить благополучно в гавань общественного мнения. Могу похвалиться, что мне часто удавались такие предприятия. Так пусть же не бранят меня за средства, которые я применял иногда, чтобы достичь этой цели».

Действительно, если сравнить «Французские дела» Гейне 1832 года с относящимися к тому же времени «Парижскими письмами» Берне, то нет никакого сомнения, кто из них вез лучший груз. Такие картины, как гейневское изображение геройской смерти республиканских борцов Сеп-Мери, превышали способности Берне. Кроме того, Гейне в отдельном издании восстановил все цензурные пропуски и в боевом предисловии сжег за собой все мосты к предрержащим властям Германии. Уже это одно должно было гарантировать книгу от недостойных нападков, которые направил против нее Берне в своих «Парижских письмах». Еще недостойнее была критика, напечатанная в одной французской газете и направленная против философских статей Гейне, в которых Берне уже действительно ровно ничего не смыслил.

Гейне в тридцатых годах так серьезно относился к своей миссии «апостола» и «трибуна», что поэтическая деятельность отступила у него на задний план. В четырех томах «Салона», которые вышли в промежуток времени от 1833 до 1840 года, лучшими вещами являются статьи, посвященные примирению французского и германского духа, смелое предисловие к первому тому, статьи о французской живописи и французском театре и работа о немецкой философии, заполняющая второй том; в остальных томах «Салон» содержит главным образом новеллы, как «Мемуары господина фон Шнабелевского», «Флорентинские ночи», «Бахарахский раввин», отзвуки из эпохи «Путевых картин», для которых в свое время предназначались «Мемуары» и «Раввин». Отдельные части показывают гений Гейне в блестящем свете, как, например, сага о «Летучем голландце» в «Мемуарах» или описание игры на скрипке Паганини в «Флорентинских ночах». Однако ни одна из этих работ не является новым шагом вперед в поэтическом творчестве Гейне.

Но и то, что Гейне опубликовал в стиховой форме в четырех томах «Салона»,—за исключением великолепного воссоздания песни о Тангейзере, которая для музыкальной драмы Вагнера получила то же значение, что и сага о «Летучем голландце»,—разочаровало его поклонников и даже задело за живое немецких филистеров.

Это были стихотворения к «Разным», смелые, а иногда и фривольные песни, эстетическая ценность которых все же была велика и эстетические права которых во всяком случае не могут быть оспариваемы. И тевтонские герои добродетели, которые обыкновенно закрывали глаза на любовные похождения своих деспотов, меньше всего имели какое-либо основание обрушиться потоками морального негодования на Гейне за то, что он, используя старое право поэтов, увековечил в своих стихах некоторых девиц легкого поведения. Никто из поэтов не использовал так широко это старое право поэта, как придворный поэт Гораций, на одах которого патристические филистеры воспитывают своих недорослей. Они даже умудрились—а это не малый подвиг!—оду Горация к какой-то весьма доступной Лаллаге (*integer vitae scelerisque purus*—честного образа жизни и свободной от преступлений) переделать в торжественный похоронный гимн, который распевали в минуты сильного душевного волнения.

Гейне никогда не был ловеласом в скверном и гнусном смысле этого слова; и в прозе, и в стихах он, уже на закате своей жизни, вполне искренно уверял, что никогда не соблазнил ни одной девушки и не прикоснулся ни к одной женщине, о которой он знал, что она обручена. Это может удовлетворить даже мещанскую мораль. Почти тогда же, когда Гейне опубликовал стихотворения «Разным», он встретил прекрасное дитя природы, которое должно было стать его верной спутницей до гроба,—французскую работницу, которая продолжает жить в его стихах под именем Матильды. В его духовной жизни она принимала такое же малое, а может быть, и еще меньшее участие, чем Христиана в духовной жизни Гете; она обладала пылким темпераментом и в практическом отношении была так же неопытна, как поэт, который иногда, правда, жаловался на свой «домашний Везувий» и «мотовку», но все же нашел в этом браке свое счастье. Как и Гете с Христианой, Гейне жил сначала с Матильдой свободным браком, но строго следил за тем, чтобы к ней относились, как к его жене, и ко всякой обиде, направленной против нее, был более чувствителен, чем к оскорблению, даже самому тяжелому, по его адресу. В общем его брак представляет несравненно более отрадную картину, чем брак Гете, что, конечно, не ме-



шало немецким филистерам возмущаться этим браком так же, как и мнимой распушенностью поэта.

Едва Гейне успел устроить свой домашний очаг, как на него обрушился тяжелый удар, в котором приняли участие радикальное филистерство и немецкие правительства. В декабре 1835 года немецкий союзный сейм запретил все сочинения «Молодой Германии», мнимой литературной школы, к которой в первую очередь принадлежали Генрих Гейне, затем Карл Гудков, Гейнрих Лаубе, Рудольф Винбарг и Теодор Мундт: все—молодые литераторы, которые после Июльской революции развились под духовным воздействием Гейне и Берне,—который, впрочем, не был затронут запрещением,—ничуть не состоя при этом в какой-нибудь связи друг с другом. Это постановление союзного сейма, которое осуждало, без суда и права, ряд немецких литераторов на голодное существование,—ибо запрещены были не только те их сочинения, которые уже были напечатаны, но и те, которые еще будут написаны,—это постановление вызвано было гнусным доносом Вольфганга Менцеля, либерального писателя, который еще недавно в своей «Литературной газете» расхваливал Гейне и привлек Гудкова в качестве соредактора. Толкнула Менцеля на этот подлый шаг грязная боязнь конкуренции со стороны литературного журнала, который затеян был Гудковым.

Постановление союзного сейма отразилось тем сильнее на Гейне, что он в это время опять поссорился со своим дядюшкой. Капризный миллионер сейчас же посадил его на голодный паек. В этом затруднительном положении Гейне согласился получать ежегодную пенсию в четыре тысячи восемьсот франков из правительственного фонда для оказания помощи эмигрантам, которые вынуждены были оставить родину по политическим причинам. Этот фонд был наследием Июльской революции: его не следует смешивать с тайными фондами, из которых немецкие правительства, и в особенности прусское, обыкновенно оплачивали услуги провокаторов в борьбе за трон и алтарь. Только жалкие клеветники могут говорить, что Гейне, согласившись на эту пенсию, тем самым продал свое перо французскому правительству. Он сам назвал свой поступок настоящим именем, когда писал: «Пенсия, которую я получал от министерства Гизо, не была трибутом,—она была великой милостыней, предоставляемой французским народом тысячам чужестранцев, которые с большей или меньшей славою скомпрометировали себя на родине рвением к делу революции и нашли убежище у гостеприимного очага Франции». Все немецкие патриоты, которых гнетет сознание, что немецкий поэт мог спастись от голодной

смерти при помощи французского правительства, должны были бы лучше обратить свое нравственное негодование против гнусного насильственного акта союзного сейма, за который несут ответственность все немецкие правительства. На самого Гейне, который получением этой пенсии не принимал на себя никаких обязательств по отношению к французскому правительству, во всем этом деле не падает и тени упрека.

Зато Гейне, через два года после этого, сильно скомпрометировал себя, когда собирался основать в Париже немецкую газету, свободный ввоз которой в Пруссию являлся необходимым условием ее существования. Чтобы добиться разрешения, Гейне обратился с письмом к барону Вертеру, который был раньше прусским посланником в Париже, а теперь министром иностранных дел в Берлине. Содержание этого письма неизвестно, зато известно письмо Гейне, в котором он просил Варнгагена оказать ему протекцию в этом деле. В письме от 13 февраля 1838 года значится: «Все сведения о Пруссии я буду брать только из газет, которые проходят чрез прусскую цензуру; если же мне будет разрешено печатать также частные корреспонденции из Пруссии, то при выборе этих корреспонденций я никогда не буду рисковать тем, чтобы навлечь на себя неудовольствие правительства. Нужды старопруских провинций мне мало знакомы и мало интересуют меня, так что мне не стоит особых усилий либо совершенно молчать о них, или ограничиться передачей взглядов других лиц. Иначе обстоит дело с рейнскими округами. Здесь птичка чувствует себя дома, эта почва меня весьма интересует, и я чувствую не только потребность, но и обязанность свободно высказывать свое мнение о домашних делах. Здесь мне должна быть предоставлена неограниченная свобода мнения. Но прусское правительство может быть уверено, что при теперешнем положении вещей в вопросе о рейнских землях все мои симпатии на стороне Пруссии, что я никогда не буду отрицать заслуги Пруссии по отношению к этой батардной стране, которую только Пруссия вновь приобрела для Германии и приобщила к немецкой культуре». Эта попытка Гейне договориться с берлинским правительством бросает темную тень на его характер. Нельзя даже ссылаться в данном случае на какие-нибудь смягчающие обстоятельства, потому что если Гейне при своей попытке сближения хотел опереться на конфликт, который тогда разгорелся между прусским правительством и рейнскими ультрамонтанами, то надо вспомнить, что Берлин вел эту войну с помощью самого реакционного оружия. К счастью для репутации Гейне, прусское правительство

не питало к нему никакого доверия, и отрицательный ответ похоронил несчастный план.

Если бы негодование немецких и, в особенности, радикальных филистеров вызвано было этой попыткой сближения Гейне с прусским правительством, то оно могло бы иметь известные основания. Но они об этом и не знали ничего, а если бы даже и знали, то вряд ли были бы особенно возмущены. Меньше всего швабские поэты, которые повели против поэта ребяческую войну за то, что он, в своих статьях о «Романтической школе», не то чтобы сильно разругал, а слишком мало расхвалил, вернее—совершенно правильно оценил стихотворения Уланда. Эти поэтики даже не постыдились вступить в союз с Менцелем. В одном из журналов последнего Густав Пфифер; брат которого Пауль Пфифер был первым южногерманцем, горячо ратовавшим за опруссачение южной Германии, напечатал длиннейший памфлет, разносящий вдрызг всю поэзию Гейне и до сих пор еще представляющий своими наглыми искажениями и извращениями неистощимый источник для всех гейнененавистников. С этими противниками Гейне справился очень легко: в одной строфе песни о «Тангейзере» и в «Швабском зеркале», маленькой остроумной статье, он жестоко осмеял их.

Более неприятны и серьезны были трения, начавшиеся между Гейне и Гуцковым. В то время, как Лаубе и Мундт уже очень скоро после отлучения, направленного союзным сеймом против «Молодой Германии», переменили фронт, Гуцков и Винбарг остались на своем посту. Гуцков переселился из Франкфурта-на-Майне в Гамбург и начал выпускать, в издательстве Кампе, «Телеграф», журнал, официальным редактором которого был Кампе, так как Гуцкову запрещено было печататься. Гейне, который возлагал большие надежды на Гуцкова, горячо приветствовал этот поворот, и Гуцков, в свою очередь, казалось, отвечал Гейне такими же симпатиями. Еще в 1836 году Гуцков выступил даже с предложением извинить Гейне от затруднительного материального положения путем национальной подписки в его пользу. Но затем Гуцков внезапно перешел на сторону филистеров в силу причин, которые теперь трудно установить. Он дал некоторым своим приятелям литераторам, теперь совершенно забытым, которые направлялись в Париж, рекомендацию к Гейне. Принятые гостеприимно поэтом, они, по возвращении в Германию, напечатали ругательные статьи о Гейне, как поэте и человеке, отчасти даже в «Телеграфе» самого Гуцкова. «Швабское зеркало», которое Гейне послал в «Телеграф», Гуцков опубликовал в совершенно искаженной форме. Более

того—когда Гейне хотел в 1838 году выпустить новый том стихотворений и включить в него также стихотворения к «Разным», Гуцков, которого это дело совершенно не касалось, позволил себе предъявить Гейне категорический ультиматум, угрожая прекратить всякие дружеские отношения, если Гейне не откажется от перепечатки стихотворений, так сильно задевших филистерскую респектабельность. Не знаешь, действительно, чему больше удивляться: нахальству, с которым Гуцков, десятью годами моложе, взял на себя роль морального цензора по отношению к Гейне, или благодушию Гейне, который согласился отложить на несколько лет издание второго сборника своих стихотворений.

Весьма двусмысленную роль играл во всем этом споре достойный Кампе. Все вульгарные нападки «Телеграфа» на Гейне были скреплены именем Кампе. Есть основание предполагать, что он поддерживал эту филистерскую травлю против гениального автора его издательства, чтобы извлечь из нее прибыль. В одном случае это неприличие можно установить непосредственно. Когда Гейне в 1840 году опубликовал в издательстве Кампе свою книгу о Берне, то Кампе, без ведома автора и к его величайшему негодованию, переименовал название — «Памяти Людвигу Берне» на придуманное им самим «Генрих Гейне о Людвиге Берне». Это дало повод Гуцкову разразиться в «Телеграфе» громами по адресу Гейне, что одно название книги доказывает желание Гейне составить себе рекламу за счет Берне. Гуцков позже, когда филистеры набросились на него, весьма тяжко искупил свои юношеские прегрешения, но вероломство Кампе по адресу Гейне осталось, к сожалению, безнаказанным.

Гейне надеялся, что его книга о Берне будет признана одним из его лучших произведений, но, в действительности, она довела бешенство немецких филистеров, которых она должна была успокоить, до еще невиданной степени. Нельзя сказать, что Гейне в этом случае не был несколько виноват: особенно часть книги, которая говорит об отношениях Берне к госпоже Воль и ее мужу, переходит все пределы допустимой литературной полемики и была совершенно недостойна Гейне. Тот факт, что он включил этот отдел в книгу только в последний момент, раздраженный сплетнями по адресу его Матильды, которые распространялись кликой госпожи Воль, не может служить для него оправданием и только в некоторой степени является смягчающим вину обстоятельством. Но совершенно неосновательно обвинение в трусости, которое Гейне навлек на



себя тем, что книгу о Берне выпустил в свет только через несколько лет после смерти последнего. Трудно теперь выяснить, почему Гейне отказался выступить с своей полемикой еще при жизни Берне. Во всяком случае этого нельзя объяснить трусостью. Напротив, ему только делает честь, что, пока это было возможно, он не отвечал на неустанную склочную войну, которую вел против него Берне. Только уже после смерти Берне, когда духовные наследники покойного продолжали, к великому и все возраставшему удовольствию филистеров, столь же неустанно эту скандальную кампанию, Гейне взял на себя право, которое так же хорошо можно было назвать его обязанностью, поставить в своей книге не свою личность выше личности Берне, а свое мировоззрение выше мировоззрения Берне. Так же, как и мнение Гейне об Уланде, которое вызвало бешеное возмущение швабских поэтиков, признано теперь всеми правильным, так и мнение Гейне о Берне: «Он не был ни гений, ни герой, он не был и олимпийский бог,—он был человек, гражданин мира, хороший писатель и великий патриот».

Месть филистеров была на первых порах ужасна. Чтобы предоставить слово беспристрастному свидетелю, послушаем Эрнста Эльстера: «Просто диву даешься, при этой okazji, каким богатством ругательных слов располагает немецкий язык. Коварство, самомнение, трусость, бесстыдство, нахальство, вероломство, легкомыслие, полное незнание с немецкими условиями, приращенная лживость, литературная распущенность, бесхарактерность и высокомерие, наглые извращения, отвратительные двусмысленности, кричащие противоречия, беспочвенная вульгарность, архипрозаическая, пошлая развращенность, безумное тщеславие, жалкий и позорный образ мыслей, цинически личные нападки, вонючие помои остроумия и многое еще другое говорится по его адресу; поэт изображается, как болтливая баба, флюгер без всяких убеждений, заведомый лжец, который ведет борьбу не как взрослый человек, а как уличный мальчишка, и сам себе наносит смертельный удар, и окончательный приговор о позорной книге этого парижского рассыльного, имя которому Генрих Гейне, может быть только пфуй».

А пока бесконечным потоком изливалась эта грязь, по отношению к Гейне исполнились слова, сказанные им о последней книге Берне: «Это светлое озеро, в котором отражается небо со всеми своими звездами, а дух Берне плавает и ныряет, как прекрасный лебедь, спокойно стряхивая с себя оскорбления, которыми чернь пачкала его белоснежные перья».

#### 4. Сатирический поэт

Поэтический гений Гейне, однако, не только не пострадал от всех этих преследований и терзаний, но, наоборот, во всей своей юношеской свежести снова воспрянул в «Атта Тролле». Этот «Сон в летнюю ночь», «последняя вольная лесная песнь романтика» показала, как прав был Гейне, когда писал Кампе, что от его золотого вооружения отпрянут все стрелы противников. Никогда еще не выступало так блестяще право гения против голой посредственности, облачающейся в добродетельные фразы, чтобы скрыть свою тощую наготу.

По словам Гейне, он написал эту маленькую медвежью поэму поздней осенью 1841 года, когда великое восстание, в котором сплотились против него самые разнокалиберные враги, еще не совсем улеглось. Отрывками «Атта Тролл» был напечатан в журнале «Изящный свет», когда его редактировал Лаубе, а отдельным изданием поэма вышла только несколько лет спустя, в 1847 году. В предисловии к этому изданию Гейне указывает на «так называемую политическую поэзию», как главный объект его сатиры. Следует, однако, думать, что в данном случае память его немного обманула. «Бесполезный пар энтузиазма» «в роще немецких бардов», правда, тоже находился среди жертв, против которых направлены были стрелы Гейне, но едва ли в первом ряду. Скорее этот смеющийся памятник, «Атта Тролл», воздвигнут был христиански-германской тупости во всех областях общественной жизни.

«Талант был в то время очень неприятный дар природы, потому что он навлекал на обладателя его подозрение в отсутствии всякого характера. Завистливое бессилие нашло наконец, после тысячелетних исканий, свое мощное оружие против своевольных взлетов гения,—оно откопало антитезу между талантом и характером. Толпа считала себя почти лично польщенной, когда слышала утверждение, что славные люди, правда, обыкновенно очень плохие музыканты, но зато хорошие музыканты обыкновенно совсем не славные люди, быть же славным человеком—вот что,—а отнюдь не музыка,—самое главное. Пустая голова горделиво указывала теперь на свое полное сердце, и образ мыслей сделался главным козырем». Но это относилось не только к поэтическим, но и к философским и политическим Атта Троллям; против всех них приходилось защищать неотчуждаемые права духа.

Эстетически это был мастерской прием: Гейне написал свою поэму в «причудливо-фантастической манере той романтической

школы», в которой, как он говорил, он прожил приятнейшие годы своей юности и в заключение высек учителя. «Сон в летнюю ночь», фантастически бесцельная песнь,—бесцельная, как любовь, как жизнь, как творец вместе с его творением,—представляла самую резкую противоположность попытке превратить музу в маркитантку буржуазной оппозиции. Но романтическая форма скрывала совершенно современное содержание, и Гейне с полным основанием протестовал против утверждения, что его насмешка обрушивается на те идеи, которые составляют драгоценное достояние человечества и за которые он сам столько боролся и страдал. Нет, именно потому, что перед поэтом эти идеи постоянно носятся в их великолепнейшей ясности и величии, именно потому поэтом еще неудержимее овладевает жажда смеха, когда он видит, как грубо, тупо и нелепо могут быть понимаемы ограниченными современниками эти идеи. В таких случаях он смеется только над медвежьей шкурой, в которую они временно наряжены.

Честность этого заявления была удостоверена уже самим «Атта Троллем», но Гейне вскоре за этим доказал ее еще более решительно. Правда, с «политическими поэтами», которые выступили публично около того времени, когда он написал «Атта Тролля», он имел очень мало общего. Стихотворения Гофмана фон Фаллерслебена он называл—не без преувеличения, но и не без основания,—никуда негодными буффонадами, чтобы позабавить филистера, покуривающего свою трубку и попивающего свое пиво. Гервега он приветствовал еще при первом его выступлении, как «железного жаворонка», но уже тогда предостерегал его от того смутного, бесплотного пафоса, который бесстрашно бросается в океан общих мест. Более близкое знакомство с Гервегом заставило его уже в 1847 году произнести свой суровый пророческий приговор: «У него был только маленький слиток золота, который он выпустил в свет в прекрасно отчеканенной форме, а теперь он нищ и беден, как разорившийся мот. Он будет отныне вечно нем и будет жить только своей старой славой. Затем Гервег никогда не смеется, а поэт с таким горьким выражением лица никогда не бывает особенно умен, это—только признак тощей односторонности жизнеощущения». Скорее всего Гейне мог еще помириться с Дингельштедом, который в своих «Песнях ночного сторожа» сумел развить несравненно большую степень изобразительной силы, чем Гервег и Гофман. Эпиграммы Гейне по адресу Дингельштеда звучат в общем добродушно и мягко, тогда как эпиграммы против Гервега, с течением времени, становятся все более язвительными.

Гейне слишком долго стоял в центре кипучей общественной жизни, чтобы ему мог нравиться бессодержательный пафос, даже если бы последний гармонировал с его поэтической манерой. Его скорее ставило в затруднение «изобилие образов». В то время, когда он в «Атта Тролле» засвидетельствовал свое почтение романтике, его в живейшей степени занимал коммунизм. В феврале 1840 года он опять возобновил свои парижские письма о политике, искусстве и народной жизни Франции в аугсбургской «Всеобщей газете». Позже он говорил, что в этих письмах красной нитью проходит пророчество о победе коммунизма. Гейне считал, что эти письма имеют гораздо большее значение, чем письма о «французских делах», которые он за десять лет перед этим писал для той же «Всеобщей газеты». Гейне неправ и неправ, поскольку речь идет о политических вопросах. Конечно, было бы недобросовестно выдвигать против него обвинение, что он, во внимание к получаемой им пенсии, льстил французскому правительству, хотя он поступил бы гораздо лучше, если бы избегал даже простой видимости этого. Само собой разумеется, что «парламентский период» буржуазной монархии, который он изображал в письмах сороковых годов, ни его, ни его читателей не интересовал так сильно, как яркий отблеск Июльской революции, который согревает и освещает письма о «Французских делах».

Нет ничего удивительного, что в политических и социальных воззрениях Гейне совершилась большая перемена. Так как старая монархия с ее господством юнкеров и попов была ему глубоко ненавистна, а республика внушала ему ужас из опасения господства масс, то с его точки зрения было бы вполне логично предпочесть монархически-конституционную форму государства, и он действительно иногда высказывался в этом смысле. Но Гейне был слишком глубоким умом, чтобы не распознать и в конституционной монархии форму классового господства, и притом заслуживающую не меньшего презрения. Уже в первые годы Июльской монархии Гейне весьма сильно увлекся сен-симонизмом. Именно у него Гейне позаимствовал противопоставление спиритуализма и сенсуализма, христианского аскетизма и языческого гедонизма, тощих назареев и толстых эллинов, противопоставление, которое было развито в первую очередь Анфантенон и так часто встречается в писаниях Гейне. Но сен-симонисты были в конце концов только философской школой, которая рассеялась при первом легком столкновении с грубым внешним миром. Не лучше обстояло дело и с другими социалистическими сектами. Чем больше буржуазная монар-



хия разоблачала себя, как господство корыстолюбивого капитализма, тем яснее становилось Гейне, что этому господству грозят новые, более могучие силы.

«Я говорю о коммунистах, единственной партии во Франции, заслуживающей безусловного внимания. Такое же внимание обратил бы я и на обломки сен-симонизма, последователи которого, под странными вывесками, все еще живы, а равно и на фурьеристов, которые еще продолжают работать бодро и энергично; но этими людьми двигает только слово, социальный вопрос, как вопрос, традиционное понятие, и они не побуждаются к действию демонической необходимостью, они не те заранее предопределенные слуги, при помощи которых высшая мировая воля приводит в исполнение свои колоссальные решения. Рано или поздно рассеянная по всему миру семья Сен-Симона и весь штаб фурьеристов перейдут в армию коммунистов и как бы возьмут на себя роль отцов церкви». Так писал Гейне 15 июля 1843 года, и еще в том же году он стал другом человека, который должен был выполнить то, чего Гейне ждал от сен-симонистов и фурьеристов.

Это был Карл Маркс, который после закрытия «Рейнской газеты», осенью 1843 года, переселился в Париж, чтобы, вместе с Арнольдом Руге, издавать «Немецко-французские летописи». С Руге, который, как настоящий Атта Тролль философии, считал Гейне то «негодяем», то «свободнейшим немцем после Гете», поэт не сошелся близко. Утверждение Руге, что он и Маркс побудили Гейне заняться сатирической поэзией, сказав ему: «Бросьте наконец эти вечные любовные перепевы и покажите поэтическим (политическим?) лирикам, как это лучше всего делается—бичом»,—это утверждение нуждается еще в очень больших доказательствах. Сатирическая поэзия Гейне возникла бы и без Руге и Маркса. Но Гейне действительно заключил с последним тесную дружбу, и Маркс наверное много содействовал тому, что в те дни, когда они жили вместе в одном городе, сатирическая поэзия Гейне достигла такой высоты, которая навсегда обеспечивает ей в мировой литературе выдающееся место.

Когда Маркс приехал в Париж, Гейне находился еще в Гамбурге, куда он направился в первый раз после двенадцатилетнего отсутствия из Германии, чтобы вновь повидаться с матерью и вести деловые переговоры с Кампе. Во время этого путешествия Гейне собрал темы и впечатления для поэмы «Германия. Зимняя сказка», которую он, сейчас же по возвращении в Париж, принялся обрабатывать, как раз в те дни, когда познако-

мился с Марксом. Эта гениальнейшая из его сатир не содержит ничего, чего он уже давно не вынашивал в себе самом. Было бы праздным трудом искать в ней следы непосредственного влияния Маркса. Имеются, однако, вполне достоверные свидетельства, что Гейне тогда очень ценил эстетические суждения Маркса и его жены. Можно себе легко представить, как был он счастлив, встретившись с людьми, которые его прекрасно понимали. Марксу никогда не удавалось излечить Гейне от затаенного страха перед коммунизмом, а так как он сам тогда еще переживал процесс философско-экономического линяния, то нельзя даже сказать вполне определенно, что он пробовал избавить поэта от этой глупой боязни. Но при всем его ригоризме в политических вопросах Маркс всегда снисходительно относился к случайным промахам Гейне. Он думал, что поэты — странные чудачки, которым не следует мешать идти своей дорогой, и что их не приходится мерять на аршин обыкновенных и даже необыкновенных людей.

Если «Зимняя сказка» представляет гордо возвышающуюся вершину в сатирической поэзии Гейне, то она все же составляет только одну из верхушек большой горной цепи. «Хвалебные песни» баварскому королю, которые Гейне опубликовал в «Немецко-французских летописях», он сам считал наиболее звучными из всего, что он когда-либо писал; стихотворения, посвященные живущему прусскому деспоту и прусским деспотам вообще, — «Подкидыш», «Китайский богдыхан», «Новый Александр», — не уступают им ни по язвительности, ни по меткости сатиры; некоторые, как «Легенда замка», не может выдержать даже свобода печати новогерманской империи, которая, если мы не ошибаемся, покушалась даже на «Ткачей».

Эти стихотворения живут и будут жить, пока поэзия будет выполнять свою высокую миссию — наказывать тех недостижимых для земной справедливости грешников, которых хоронят с такой помпой и треском.

Помимо «Немецко-французских летописей» Гейне поместил еще ряд сатирических стихотворений, которые не могли вынести немецкого воздуха, в «Вперед», выходившем в Париже в 1844 году. «Зимняя сказка» с некоторыми смягчениями, которых требовала немецкая цензура, вышла осенью 1844 года у Кампе в Гамбурге, как приложение к собранию «Новые стихотворения», в которых Гейне, кроме «Современных стихотворений», доступных для печати и в Германии, поместил и старые вещи, как «Новую весну» и стихотворения к «Разным», перепечатка которых задержана была несколько лет назад вследствие протеста Гуцкова.

Чтобы следить за печатанием тома, Гейне летом 1844 года опять поехал в Гамбург, во второй и последний раз. 21 сентября он выслал Марксу корректурные листы «Зимней сказки» для опубликования их в «Вперед». В своем письме он выразил радость, что проведет будущую зиму вместе с Марксом, но радость эта продолжалась недолго. Уже в январе 1845 года сотрудники «Вперед» были, по проискам прусского правительства, высланы из Парижа, и Маркс направился в Брюссель.

Эти репрессии пощадил Гейне, не потому, что он, в качестве натурализованного француза, не мог быть выслан, как это, вопреки истине, не постеснялся утверждать даже Трейчке, а потому, что Гизо, который, в качестве образованного человека, только неохотно уступил настоятельным требованиям христиански-германских идиотов, не хотел себя компрометировать высылкой за границу поэта, имевшего европейское имя.

## 5. В матрацной могиле

Если удар, направленный прусским правительством против сотрудников «Вперед», совершенно миновал Гейне, то около того же времени ему был нанесен другой, более жестокий удар, подорвавший окончательно его здоровье.

А оно уже давно хромало. Первое время его пребывания во Франции, правда, принесло ему облегчение, и старые головные боли мучили его гораздо меньше. Но уже во второй половине тридцатых годов выявились симптомы приближающегося паралича и, в особенности, болезни глаз, которая зачастую грозила полной слепотой. Он уже боролся с этими страданиями, когда получил известие, что дядя его Соломон умер в конце декабря 1844 года и в своем завещании выделил Гейне только жалкий единовременный дар в несколько тысяч марок.

Со времени переселения Гейне в Париж старый паша платил ему ежегодную пенсию в размере четырех тысяч франков, которую он, после всяких временных перерывов и размолвок, увеличил, после женитьбы Гейне, до четырех тысяч восьмисот франков. Еще только недавно, в то время, когда он был в Гамбурге, Гейне получил от дяди положительное обещание, что он эту пенсию будет получать до конца жизни и что половина ее будет обеспечена его вдове до конца дней ее. Волнение, вызванное известием об этом гнусном нарушении слова в завещании, нанесло расстроенному здоровью поэта смертельный удар; оно повлекло за собой парализацию сначала глаз, а после и верхней

части тела. Левый глаз с того времени у него закрылся совсем, но и правый видел очень плохо, а полупарализованное веко не могло уже больше автоматически подниматься.

Мы не можем да и не желаем излагать здесь разгоревшийся тогда спор о наследстве во всех его, иногда весьма непривлекательных, деталях. Гейне позволил себе при этом некоторые не совсем безупречные выпады. Моральное право было целиком на его стороне, и он нашел ревностных союзников. Самым ревностным из них оказался молодой Фердинанд Лассаль, который приехал в 1845 году в Париж, чтобы в тамошних библиотеках собрать материалы для своего сочинения о Гераклите. С ясной прозорливостью поэта Гейне распознал в Лассале и Марксе сыновей нового времени, «которое и слышать не хочет о том самоотречении и скромности, при помощи которых мы в наше время, с большей или меньшей дозой лицемерия, отголодались и отболтались».

После полутора лет, в течение которых состояние здоровья поэта все больше ухудшалось и уже раз в газетах появилось известие о его смерти, Карл Гейне, сын и главный наследник Соломона, выразил наконец готовность продолжать и дальше выплату ежегодной пенсии. В феврале 1847 года он приехал в Париж. Был заключен формальный договор, который, между прочим, налагал и на Гейне обязательство не печатать ни одной строки о своей родне. Такой дорогой ценой заставил тридцатикратный миллионер оплатить его милостыню, так как результатом этого договора явилось уничтожение мемуаров Гейне, над которыми он работал долго и с любовью и в которых он сам видел увенчание своих произведений. От них сохранились только немногие страницы в той форме, в которую облек их Гейне под конец своей жизни, но и они были, уже после смерти поэта, искалечены одним из его братьев.

Родня Гейне вообще представляла одно из тяжелых бедствий, которыми была безвинно обременена его жизнь. Только с матерью и сестрой он находился в тесных и нежных отношениях. Братья его были жалкие холопы: один—официозом на службе австрийского деспотизма, другой—на службе русского. Оба они старались, как настоящие паразиты, нажиться на славе поэта. Но наиболее гнусный удар нанес ему двоюродный брат, Карл Гейне, за которым поэт ухаживал заботливейшим образом, когда тот в 1832 году, во время пребывания в Париже, заболел холерой. Действительной причиной его гнусного поведения по отношению к поэту являлась патологическая тревога злой совести, терзающая биржевых королей, несмотря на всю «коррект-



ность», с которой они приобретают свои миллионы. Карл Гейне был женат на племяннице Фульдов, парижской биржевой династии, которую Гейне иногда жестоко задевал в своих парижских письмах в «Всеобщую газету». По этой причине Гейне был подвергнут пытке, от последствий которой он никогда уже не мог оправиться.

Правда, и после этого Гейне знал еще временами лучшие дни, но болезнь его непрерывно и неудержимо прогрессировала. Февральская революция застигла поэта уже в состоянии полного разложения. «Вот уже восемь дней,—писал он 7 июня 1848 года Кампе,—как я совершенно парализован и провожу все время только в кресле и в кровати. Ноги мои теперь мягки, как вата. Меня переносят, как ребенка. Ужаснейшие судороги. Правая рука тоже начинает умирать, и только богу известно, смогу ли я еще писать вам. Диктовать трудно из-за парализованного подбородка. Моя слепота еще наименьшая моя беда». И месяцем позже тому же Кампе: «О событиях дня не буду говорить. Всеобщая анархия, всемирные каверзы, явное помешательство господ. Старика придется запереть, если это будет так продолжаться и дальше». В мае 1848 года Гейне последний раз вышел из дому на прогулку. «Только с большим трудом дотащился я до Лувра. Я едва держался на ногах, когда вступил в возвышенный зал, где стоит на постаменте благословенная богиня красоты, наша божья мать из Милоса. Долго лежал я у ног ее и рыдал так сильно, что камень сжалился бы надо мной. И богиня тоже смотрела на меня с состраданьем и в то же время так безутешно, как будто хотела сказать:—Разве не видишь ты, что у меня нет рук, и я не могу тебе помочь?»

Восемь долгих лет выдержал еще поэт в своей матрадной могиле с таким героизмом, который, правда, не мог обезоружить безграничную мерзость его клеветников, но вызывает чувство удивления у каждого, кто может представить себе эту трагедию человеческой жизни. Нет больше такого другого примера в мировой литературе, чтобы поэт в возрасте, в котором и у великих поэтов начинает иссякать творческая сила, мог, среди невыносимых страданий, с полной бодростью духа, продолжать свою творческую работу и создавать произведения, которые своей зрелостью и красотой почти превосходят все, что ему удалось создать в годы цветущего здоровья. «Романцеры», стихотворения которого почти все написаны в первые годы болезни, так же полноценны, как и «Книга песен» и «Новые стихотворения». В «Историях», в «Сетованиях» и «Еврейских мелодиях» звучат совершенно новые и вполне оригинальные мотивы.

Постепенное развитие «Романцero» изображает Карл Гиллебранд, который поздней осенью 1849 года поступил на службу к Гейне в качестве секретаря. «Слух Гейне ослабел, глаза закрыты, и только с трудом мог его исхудавший палец поднять уставшие веки, когда поэту хотелось посмотреть на что-нибудь. Ноги были парализованы, все тело скрючено: каждое утро женские руки,—он терпеть не мог мужской помощи,—пересаживали его в кресло, пока приводили в порядок постель. Он не выносил ни малейшего шума. Муки его были так жестоки, что он должен был ежедневно принимать в трех различных видах морфий, чтобы хоть несколько забыться, чтобы заснуть в большинстве случаев хотя бы на четыре часа. В течение бессонных ночей Гейне творил свои великолепнейшие песни. Весь «Романцero» он мне продиктовал. Каждое стихотворение было к утру совершенно готово. Но затем начиналась тщательная обработка, длившаяся часами, причем он использовал мою неопытность, как Мольер невежество своей служанки Луизы, спрашивая меня насчет звучности, ритма, ясности и т. д. Всякое «настоящее» и «несовершенное прошедшее» взвешивалось самым точным образом, всякое архаическое и необычное слово допускалось только после строгого испытания, всякая элизия вычеркивалась, всякое ненужное прилагательное вырезывалось, там и сям исправлялись мелкие недосмотры».

В послесловии «Романцero», написанном 30 сентября 1851 года, Гейне заявляет, что он остается верен демократическим принципам, которые он исповедывал с ранней юности и с тех пор защищал с еще большим пылом. Напротив, в теологии он повинен в повороте назад, к старому суеверию, к личному богу. Однако он должен опровергнуть слухи, что его обращение назад привело его к порогу какой-либо церкви или даже в ее лоно. «Нет, мои религиозные убеждения и взгляды остались свободны от всякой церковности, меня не прельстил никакой звон колоколов, не ослепила никакая алтарная свеча. Я не играл ни с какой символикой и не отказался совершенно от своего разума. Я ни от чего не отрекся, даже от моих старых языческих богов, от которых я, правда, отвратился, но расстался с ними в любви и дружбе». Аналогично, но более подробно, он высказался через несколько лет в «Признаниях», где он приводит, как одну из причин его возвращения к богу, и тот факт, что атеизм заключил более или менее тайный союз с ужасающе голым, не прикрытым никаким фиговым листком, пошлым коммунизмом.

Эти признания Гейне вызвали много споров. Что они не имеют ничего общего с обращением богохульцев, которые на

смертном одре каются в своих прегрешениях, не подлежит никакому сомнению. Набожным и верующим деизм Гейне так же мало нужен, как и его атеизм. С другой стороны, едва ли можно согласиться, что всюду, где Гейне говорит о своем религиозном обращении, проглядывает бесенок. Шопенгауер, который относился не особенно хорошо к Гейне, правильно замечает, говоря о «Романцero»: «За всеми его шутками и фарсами скрывается глубокая серьезность, которая только стыдится выступать без всякого покрывала». Такой неподозрительный свидетель, как Карл Гиллебранд, категорически заявляет, что он должен был читать больному поэту, кроме поэтических, больше всего теологические или церковно-исторические произведения, — всего Шпиттлера и еще более тяжеловесного Толука, которых он читал вполне механически, так как для него лично они не представляли никакого интереса. Он читал также целые главы из Библии, которую Гейне знал почти наизусть, главным образом из Старого завета. Живой религиозный интерес, который Гейне, несмотря или вследствие непреодолимой антипатии ко всему церковному, проявлял в течение всей своей жизни, не оставил его и на смертном одре. «Великий вопрос о боге» теперь, когда его дух каждый новый день одерживал новую победу над нищетой материи, мог очень легко явиться ему в форме веры в бога его детских лет. В письме к Георгу Веерту он выясняет ему смысл своего обращения: «Я умираю, как поэт, который не нуждается ни в религии, ни в философии и которому нечего делать с ними. Поэт прекрасно понимает символическое наречие религии и абстрактный рассудочный жаргон философии, но ни представители религии, ни представители философии никогда не поймут поэта, язык которого им всегда покажется испанским, как Масману — латинский». Довольно. Ханжой Гейне не стал и на смертном одре: что бы ни говорили о его «деизме», он никогда не вносил никакой мути в изумительную ясность его духа.

Но вместе с «Романцero» не иссяк для Гейне источник поэзии. Он продолжал бежать и шуметь до его смертного часа. Последние дни его жизни были одухотворены фантастически-страстной любовью к девушке, полуавантюристке, которая сумела пробраться в комнату больного. Ей посвящена грандиозная фантазия смерти — «К Мушке» — последнее стихотворение Гейне. Но самые захватывающие стихотворения последних лет болезни относились к его Матильде, наиболее язвительные направляли свои проклятия против клин и родни, которые нанесли ему смертельный удар, а затем шли стихотворения, в которых отразилось его страдальческое томление по жизни, и сти-

хотворения, в которых он ушивался горечью неминуемой смерти. Гейне имел право сказать о своих стихотворениях, давая их читать одному из друзей: «Это прекрасно, ужасающе прекрасно! Это—жалоба, выходящая как бы из гроба, тут кричит во тьме заживо погребенный. Да, таких звуков еще не слышала немецкая лирика, потому что до сих пор ни один поэт не находился в таком положении».

Что касается прозаических сочинений, то Гейне в своей матрацной могиле написал также «Признания», в которых великий насмешник еще раз произносит суд над самим собой. Кроме того, он выпустил в свет «Лютецию», тщательно обработанное собрание парижских писем, которые он в сороковых годах писал для «Всеобщей газеты». Особенно большой успех они имели во французском издании. Вообще французы своим все возраставшим признанием поэта компенсировали гнусную несправедливость по отношению к нему его собственных соотечественников. В предисловии к французскому изданию, за несколько месяцев до смерти, наступившей 17 февраля 1856 года, Гейне сказал также и свое последнее слово о коммунизме. Оно гласило:

«Только с ужасом и трепетом думаю я о времени, когда эти мрачные иконоборцы достигнут господства; своими грубыми руками они беспощадно разобьют все мраморные статуи красоты, столь дорогие моему сердцу; они разрушат все те фантастические игрушки искусства, которые любил поэт; они вырубят мои лавровые рощи и станут разводить в них картофель; липы, которые не пряли и не работали и все же были так же прекрасно одеты, как царь Соломон во всем его великолепии, если только не согласятся взять в руки веретено, будут вырваны с корнем из социальной почвы; розы, этих праздных невест соловьев, постигнет такая же участь; соловьи, эти никчемные певцы, будут изгнаны и—увы!—из моей «Книжки песен» бакалейный торговец будет делать пакеты и всыпать в них кофе или табак для старых баб будущего. Увы! Я предвижу все это, и несказанная скорбь охватывает меня, когда я думаю о гибели, что победоносный пролетариат несет моим стихам, которые сойдут в могилу вместе со всем старым романтическим миром. И несмотря на это—сознаюсь откровенно—этот самый коммунизм, до такой степени враждебный моим склонностям и интересам, производит на мою душу чарующее впечатление, от которого я не могу освободиться; два голоса возвышаются в его пользу в моей груди, два голоса, которые не хотят замолчать, которые, может быть, в сущности суть не что иное, как под-



стрекательства дьявола... Но как бы то ни было, они овладели мною, и никакие заклинания не могут одолеть их. Потому что первый из этих голосов—голос логики. «Дьявол—логик»,—говорит Данте. Страшный силлогизм держит меня в своих волшебных цепях, и если я не в состоянии опровергнуть положение, что «все люди имеют право есть», я вынужден признать и все выводы из него. Думая об этом, я рискую сойти с ума—и вижу, как все демоны истины с торжеством пляшут вокруг меня, и наконец великодушное отчаяние овладевает моим сердцем, и я восклицаю: «Оно уже давно осуждено, оно признано виновным, это старое общество! Да свершится правосудие! Да будет разбит этот мир, в котором гибла невинность, эгоизм благоденствовал, человек заставлял голодать человека! Да будут разрушены до основания все эти повапленные мавзолеи, в которых расположились ложь и неправда. И да благословен будет бакалейщик, который будет некогда готовить из моих стихов пакеты и высыпать в них кофе и табак для бедных старых добрых старух, которые в нашем теперешнем несправедливом мире, может быть, должны были отказывать себе в таких удовольствиях—*vivat justitia, pereat mundus!* (да здравствует справедливость, да погибнет мир!). Второй из этих повелительных голосов, которые меня околдовали, еще могущественнее и демоничнее первого, потому что это голос ненависти, ненависти, которую я питаю к партии, страшнейший противник которой—коммунизм и которая поэтому является нашим общим врагом. Я говорю о партии так называемых представителей национальности в Германии, тех фальшивых патриотах, патриотизм которых состоит только в идиотской неприязни к чужеземцам и соседним народам и которые ежедневно изрыгают свою желчь преимущественно на Францию. Да, эти остатки или эти потомки тевтономанов 1815 года, которые только переделали на новый лад свой старый костюм ультрагерманских болванов и немного подрезали свои уши,—их я всю жизнь ненавидел и сражался с ними; и теперь, когда меч выпадает из рук умирающего, меня утешает убеждение, что коммунизм, которому они первые попадутся на дороге, нанесет им последний удар, и не палицей пришибет их исполин, а раздавит ударом ноги, как давят гадину. Это будет его первым дебютом. Из ненависти к защитникам национализма я мог бы почти полюбить коммунистов. Они, по крайней мере, не лицемеры, у которых на языке постоянно религия и христианство; коммунисты, правда, не имеют религии (ни один человек не совершенен), коммунисты даже атеисты (что, несомненно, большой грех), но

главным догматом своим они признают самый безусловный космополитизм, всеобщую любовь ко всем народам, братскую общность имущества между всеми людьми, свободными гражданами этой земли. Этот основной догмат когда-то проповедывало и Евангелие, и в действительности эти коммунисты гораздо больше христиане, чем так называемые немецкие патриоты, эти ограниченные поборники исключительной национальности!»

Как хорошо отражается в этих последних словах Гейне все, что было дано его поэтической прозорливости и что не было дано ему! Смертельные враги его и теперь еще кровоточат теми ранами, которые нанес им его великолепный меч, но охраняют его могилу от нападения этих беснующихся идиотов только коммунисты.

## Георг Веерт, поэт пролетариата \*

Обычно считают первым поэтом пролетариата — и по времени, и по значению — Фердинанда Фрейлиграта, но некто иной, как Фридрих Энгельс оспаривает у него это место и отводит его земляку Фрейлиграта, именно Георгу Веерту. Он, можно надеяться, не всегда будет в такой степени забыт, как теперь, а пока мы хотим, хотя бы в кратких чертах, несколько освежить память о нем.

Как и Фрейлиграт, Георг Веерт родился в Детмольде и опять-таки, как Фрейлиграт, посвятил себя коммерческой деятельности. Как представитель немецкой фирмы, Веерт в 1843 году уехал в Бредфорд, где он познакомился и подружился с Энгельсом. Когда Маркс и Энгельс поселились оба в 1845 году в Брюсселе, Веерт взял на себя континентальную агентуру своего торгового дома и устроил так, что мог тоже основать главную квартиру в Брюсселе. После мартовской революции 1848 года они сошлись все вместе в редакции «Новой рейнской газеты» в Кельне. Веерт взял на себя заведывание фельетоном. Быть может, никогда еще ни одна немецкая газета не имела такого блестящего и остроумного фельетона. Главная работа Веерта — «Жизнь и подвиги знаменитого рыцаря Шнаппанского»; она изображала приключения выведенного под этим именем в «Атта Тролле» князя Лихновского. Эти фельетоны, посвященные Шнаппанскому, вышли также в 1849 году отдельным

\* Мы присоединяем к статьям о Гервеге, Фрейлиграте и Гейне, включенным Мерингом в раздел «Социалистическая лирика», также печатавшуюся отдельно статью о Георге Веерте ввиду несомненной близости темы. *Ред.*

изданием у Гофмана и Кампе в Гамбурге и теперь еще представляют весьма занимательное чтение. А так как Лихновский, как известно, был убит в сентябре 1848 года во время уличных боев во Франкфурте-на-Майне, то немецкое имперское местничество предъявило Веерту обвинение в оскорблении убитого Лихновского. Веерт, который уже давно был тогда в Англии, получил три месяца тюремного заключения уже после того, как реакция положила конец существованию «Новой рейнской газеты». Эти три месяца он и отсидел затем добросовестно, так как дела вынуждали его время от времени наезжать в Германию.

В начале пятидесятых годов Веерт, по поручению одной бредфордской фирмы, предпринял путешествие в Испанию, после в Вест-Индию и затем почти по всей Южной Америке. После короткого пребывания в Европе он опять вернулся в любимую Вест-Индию. Там он не захотел отказать себе в удовольствии познакомиться с действительным оригиналом Луи-Наполеона, с негром Сулуком на острове Гаити. Но он наткнулся на затруднения со стороны карантинных властей и должен был отказаться от своего плана. Во время этого путешествия он захватил желтую лихорадку, с которой и приехал в Гаванну. Он вынужден был скоро слечь, болезнь осложнилась воспалением мозга, и 30 июля 1856 года Веерт умер в Гаванне.

Энгельс называет Веерта, как мы уже сказали, первым и наиболее значительным поэтом пролетариата. И действительно, его социалистические и политические стихотворения стоят значительно выше соответствующих стихотворений Фрейлиграта и по оригинальности, и по остроумию, а главное—по своим чувственным краскам. Веерт часто использовал гейневские формы, но вливал в них совершенно оригинальное и самостоятельное содержание. От большинства поэтов он отличался тем, что совершенно равнодушно относился к своим стихотворениям после того, как они были написаны. В чем он был особенным мастером, в чем он превосходил Гейне, потому что он был более здоровой и непосредственной натурой, и в чем он уступал только Гете,—так это в умении пластически выразить естественную, здоровую чувственность и любовь к наслаждениям плоти. Настанет еще время, когда будет решительно выброшен за борт последний немецкий филистерский предрассудок, лживая мешанская моральная щепетильность, которая и без того служит только прикрытием для всяких передаваемых на ухо цинических анекдотов. Мы можем только согласиться с Энгельсом, когда он замечает, что давно уже пора, чтобы, по крайней мере



немецкие рабочие приучились говорить о вещах, которые они делают днем или ночью, о естественных, необходимых и в высшей степени приятных вещах, так же непринужденно, как это делают романские народы, как это делали Гомер и Платон, Гораций и Ювенал, Ветхий завет и «Новая рейнская газета».

**НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ 1848 года**

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY

## Литературно-исторические разведки

... Я отнюдь не собираюсь дать здесь очерк истории немецкой литературы даже в самых общих чертах,—это было бы невозможно по недостатку места. Я хочу только проследить ее внутреннюю связь с экономическим и политическим развитием современной ей эпохи, связь, которая осталась непонятной даже Бартельсу, не говоря уже о Мейере и других учениках Шерера.

### Послереволюционная литература

Бартельс\* уже в первой главе вводит нас в самую гущу вопросов, о которых идет здесь речь. Время от 1850 до 1875 года он называет «серебряным веком немецкой поэзии» и обосновывает этот взгляд следующим образом. Старое положение, что политический подъем или упадок совпадает с литературным подъемом или упадком, не выдерживает критики. Еще меньше можно доказать значение для литературы отдельных крупных политических событий. 1848 и 1870 годы в сущности не имели никакого политического влияния. «Согласно обычному пониманию,—пишет Бартельс,—мы от 1830 до 1848 года имели революционную, а после 1848 года—реакционную поэзию, которая только в восьмидесятых годах сменилась новой—революционной. Но это понимание совершенно одностороннее, политически доктринерское. В особенности несправедливо поступают по отношению ко

\* *Adolf Bartels. Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Leipzig 1899. Eduard Avenarius. Richard Meyer. Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Berlin 1900. G. Bondi.*



времени после 1850 года, когда его рассматривают просто как период реакции, в течение которого не могла развиваться здоровая, сильная поэзия. Как раз этот столь поносимый период реакции и породил новый подъем немецкой поэзии, правда, не особенно продолжительный, но давший ряд выдающихся поэтов и прекрасных произведений, влияние которых и теперь еще, несмотря на новые «бурю и натиск», продолжается почти без всякого ущерба. Корни этого подъема частью заложены еще в эпоху до 1848 года, некоторые из наиболее выдающихся поэтов стали уже знаменитостями до 1848 года. Если мы хотим одним крылатым словом характеризовать всю литературу этого периода, то мы должны выбрать не политическое крылатое слово «реакция», а эстетическое—«возврат к искусству», которое впервые пустил в ход Адольф Штерн». Поскольку Бартельс хочет доказать свою концепцию одной только ссылкой на ряд известных поэтов, я не хочу останавливаться на его аргументации: эту сторону дела он слишком облегчает себе. Несомненно, все перечисленные им—Аридт, Тик, Шефер, Кернер, Пюклер-Мускау, Уланд, Эйхендорф, Рюккерт, Цедлиц, Грильпарцер и т. д.—жили в пятидесятых годах, но только потому, что они еще не умерли, а не потому, что они имели еще какое-нибудь литературное значение.

Следует отметить еще взгляды Бартельса на социальные условия. Он пишет: «Если политические события в общем имеют очень небольшое значение для литературы, то тем большее значение имеют социальные отношения. Пятидесятые годы и первая половина шестидесятых, хотя в политическом отношении являются временем реакции, с экономической точки зрения представляют время могучего подъема, когда современная Германия получает, путем развития новых средств сообщения и всеобщего распространения промышленности, свою новую физиономию, когда либеральная буржуазия становится господствующим классом в Германии, а национальное благосостояние возрастает могучим темпом в капиталистической оболочке». Бартельс видит в этом благоприятную конъюнктуру для развития литературы. Крайности капитализма, а вместе с ними и более ожесточенная классовая борьба, не успели еще целиком развернуться, растущее благосостояние позволяло думать больше об украшении жизни; одним словом, это было благоприятное для поэзии время; наряду с значительным числом выдающихся талантов немецкая литература имела также двух гениев, хотя бы только «частичных гениев», как Фридрих Геббель и Отто Людвиг.

Все это рассуждение, которым Бартельс начинает свою книгу, представляет странную смесь истины и ошибок. Он вполне основательно протестует против шаблонного взгляда, согласно которому подъем и упадок политики идут рука об руку с подъемом и упадком литературы; с таким же правом он отвергает огульное осуждение пятидесятих годов, как «времени реакции»; то, что он говорит об их экономическом расцвете, вполне верно, и можно легко показать, что литература пятидесятих годов сохранила свое значение до сегодняшнего дня. Но как раз посреди верного пути, по которому Бартельс пошел, он вдруг останавливается и, чтобы не стать политическим доктринером, становится эстетическим доктринером. Вместо того, чтобы исследовать, каким образом политический упадок пятидесятих годов связан с их экономическим подъемом и как оба вместе повлияли на литературное развитие, он просто декретировал, что политические события не имеют никакого значения для литературы, а социальные условия таковое имеют, и таким путем «реакция» у него превращается просто в «возврат к искусству», что означает — одно крылатое слово убивать другим таким же крылатым словом или прогонять чорта при помощи дьявола.

Возьмем для примера какие-нибудь произведения тех двух гениев, которых Бартельс ставит во главе своего «серебряного века». Первая драма, которую Геббель написал в пятидесятих годах, была «Агнеса Бернауер». Как Геббель сообщает нам в своем дневнике, он хотел в ней изобразить отношение индивида к государству, не нарушая при этом «социальных условностей», и прибавляет: «Конечно, ультрадемократы забросают меня камнями, но с людьми, которые не уважают собственности и семьи, которые не хотят признавать никакого общества и, если хотят быть последовательными, не должны признавать ни людей, ни зверей, ни деревьев, потому что и они представляют тюрьмы для свободных сил, а именно элементов,—с этими людьми я не хочу иметь никакого дела». Столь же вздорной, как и эта сентенция по адресу «ультрадемократов», является и реакционная тенденция «Агнесы Бернауер», к которой мы еще вернемся позже.

А первой драмой, которую написал в пятидесятих годах Отто Людвиг, является «Наследственный лесничий», по собственному признанию поэта—«предостережение» против революции. Бравый лесничий, который никак не может понять, что «работодатель» может его, как «работополучателя», всегда уволить, и таким образом запутывается в ужасных перипетиях трагедии судьбы, должен представлять инстинктивное право-

сознание масс, а грязному негодяю поэт вкладывает в уста следующую философию революции: «Люди теперь хорошо знают, что на каторге сидят достойные уважения мученики, а все аристократы только негодяи, хотя бы они были совершенно честны. И прилежные тоже все негодяи, ибо они виновны в том, что бедные люди, которые не хотят работать, бедны». Не прошло еще и года после майского восстания 1849 года, как «Наследственный лесничий» был с большим успехом поставлен на сцене Дрезденского королевского театра в присутствии министра Бейста, который, к негодованию цивилизованного мира, подверг мучительному каторжному заключению в Вальдгейме пленников майского восстания: среди них дирижера Рекеля, который принял участие вместе с другими художниками—Рихардом Вагнером и Готфридом Земпером—в майском восстании, но не потому, что они считали всех каторжников достойными уважения людьми, а потому, что немецкая династия нарушила торжественно данное обещание и предала интересы нации. Тщетно будем мы искать в революционной лирике сороковых годов эстетическую безвкусицу и нравственную бестактность такого калибра, какую позволил себе Отто Людвиг в приведенных выдержках из «Наследственного лесничего».

А Геббель в пятидесятых годах написал еще поэму «Мать и дитя», которая имела претензию стать наряду с «Германом и Доротеей» Гете и дать нечто вроде картины эпохи. Он тоже говорит в ней о социализме. Герой поэмы, возчик Христиан, вступает в довольно невинный конфликт с полицией, в ходе которого он встречается с старым товарищем. Последний обращается к нему с такими словами:

У нас—и раньше, чем мы ожидаем,—  
Станет все иначе, лучше. Не веришь как будто? Однако  
Это, брат, верно. Ведь подло тебя обокрали когда-то.  
Где усадьба твоя, где дом доходный, где кони  
Ржут твои, где коров ты доишь? Плуты отобрали  
Все у тебя до того, как на свет ты родился, и держат  
Крепко в руках. Недаром сказал из французов умнейший:  
Каждый собственник—вор, и что ни дукат—преступленье.  
Но терпеть нам недолго; до судного дня недалеко.  
Только не должен ты ждать, что появятся ангелы в небе  
День этот трубами нам возвестить,—давно обкарнали  
Крылышки им; нет, мы сами себе к восстанию вострубим,  
Как порешим, что пора, наточив топоры поострее.  
Счастлив твой мальчуган! Его, как весна, ожидает  
Век золотой, и потеть ему лишь от пляски придется.  
Что так глядишь на меня и, словно богатый, кривишься?  
Или и впрямь стал богат? Я кое-что в Гамбурге слышал.  
В мутной воде наловив, себя страхуешь, приятель?

Будь откровенен со мной. Я в прошлом году, это правда, Прямо в участок тебя, за шиворот взяв, потащил бы. Нынче же вот что скажу. До того, как будешь достигнут Сводом дурацких законов, что только воров защищает, Будет он упразднен. От Вейтлинга это я знаю; Ибо спаситель Христос, давно сошедший на землю, С ним подружился и как-то ему сообщил эту тайну.

И это уже представляет необычайно остроумное изложение социализма, но дальше идет еще лучше. В ответ на эту речь Христиан ударяет кулаком по столу и громит своего старого приятеля следующими словами:

Что до тебя и твоих безбожных учений,—то верь мне: Троньтесь только, и я колебаться не стану,—пойду я Ростовщика защищать, хотя бы за час перед этим С голоду дети мои и жена испустили дыханье, Перед дверью его и сам я дышал бы на ладан. Ибо вы хуже огня и воды; во время пожара Надо тушить,—тогда, кто враг и кто друг, безразлично. Вот тебе весь мой сказ, и прощай,—навсегда, я надеюсь.

Король Штумм не мог бы лучше изобразить капиталистического образцового пролетария, чем его рисует Геббель в образе своего героя.

Таким образом, с «возвратом к искусству» дело обстоит не так просто, и если бы предстоял выбор между «возвратом к искусству» и «реакцией», то для последней можно было бы найти и более основательные и более многочисленные доказательства. Одна эта противоположность, как ее формулирует Бартельс, не исчерпывает еще исторической связи. Если бы мы хотели характеризовать немецкую литературу второй половины девятнадцатого столетия *одним* словом, то мы могли бы назвать ее *послереволюционной* литературой. Этим вовсе не сказано, что она была реакционной литературой, а только то, что революция 1848 года провела глубокую борозду не только в экономическом и политическом, но и в литературном развитии немецкого народа, что она указала литературе другие пути, чем те, которыми она шла в первой половине девятнадцатого столетия. Уже из того простого факта, что революция 1848 года была, по форме, правда, политической, но по существу социальной революцией, Бартельс, согласно собственной теории, должен был бы сделать вывод, что эта революция должна была оказать сильнейшее влияние на литературу. Однако и в этом случае он застрял бы только в схематической концепции, которая так же мало уместна в историко-литературной области, как



и в любой другой исторической области. Вещи нужно исследовать в их конкретности.

Для доказательства положения, что 1848 год «в сущности» не имел никакого литературного значения, Бартельс ссылается на то, что корни подъема, который проделан был, по его мнению, немецкой литературой в пятидесятых годах, отчасти тянутся назад еще к эпохе до 1848 года и что некоторые из наиболее выдающихся поэтов составили себе имя еще до этого года. В этом, несомненно, опять-таки имеется нечто верное. Как и во всякой истории, так и в истории литературы, традиция представляет могучую силу, и меньше всего поддаются прикреплению к определенным дням календаря начала и концы различных фаз литературной эволюции. Как указывает и сам Бартельс, романтика уже развивалась полным темпом, когда классическая литература находилась еще на вершине, да и вообще не существует таких периодов немецкой литературы, когда не продолжали бы пряхсть дальше некоторые нити, зачинавшиеся в предшествовавший период. Несомненно, что некоторые поэты до 18 марта пели не иначе, или только немного иначе, чем после него, но это были либо поэты, давно уже завершившие круг своего развития, либо второ- и третьестепенные поэты, флейты которых были настроены на один-два тона. Но даже и при таком само собой разумеющемся ограничении 1848 год является таким крупным поворотным пунктом в немецкой литературе, как никакой другой ни до, ни после него. Так, он глубочайше подействовал на Гуцкова и Фрейтага, которых никто не причислит к первоклассным талантам. Требуется только очень умеренное чувство стиля, чтобы понять, что «Рыцари духа» и «Дебет и кредит» в сороковых годах были бы так же невозможны, как были бы невозможны в пятидесятых годах «Уриэль Акоста» и «Валентина». Правда, Бартельс думает, что Гуцков и Фрейтаг тоже после революции вернулись к искусству, но именно в этом случае особенно трудно понять, что он хочет этим сказать. Произведения Фрейтага и Гуцкова в пятидесятых годах были гораздо теснее связаны с экономическими и политическими злобами дня, чем в сороковых годах; и не эстетический критерий, а очень голая экономико-политическая тенденция побудила историка литературы Юлиана Шмидта превозносить «Дебет и кредит» в такой же сильной степени, в какой он, наоборот, равнял «Рыцарей духа».

Однако, чтобы представить взгляд Бартельса с наиболее благоприятной для него стороны, следует указать, что, отрицая влияние революции на литературу, он имеет в виду в первую

очередь Фридриха Геббеля. Он ставит его во главе своего изложения, и не только хронологически. Если оставить в стороне Гейне, лебединая песнь которого относится еще к пятидесятым годам, то нельзя ничего возразить против того, что вторая половина девятнадцатого столетия не знает поэтического гения, который мог бы сравняться с Геббелем. Величием и смелостью поэтического творчества он превосходит их всех, и не в последнем счете также Отто Людвиг, которого Бартельс ставит рядом с ним. Странно, конечно, что этот величайший поэт «серебряного века» никогда не мог добиться признания, которого он заслуживал, что он стал известен только в относительно тесных кругах, в которых он, вдобавок, наряду с маленькой кучкой чрезмерно восторженных, а потому и несколько компрометировавших его поклонников, нашел гораздо большее число ожесточенных противников. Бартельс старается решить эту загадку при помощи предположения, что либеральная буржуазия пятидесятых и шестидесятых годов не нуждалась ни в какой трагедии, но это трудно согласовать с его же утверждением, что эта буржуазия якобы создала благоприятные предпосылки для развития здоровой и сильной поэзии.

Быть может, нет ни одного немецкого поэта, кроме Геббеля, на примере всей жизни которого выявилась бы в такой яркой степени вся недостаточность ограниченной эстетизирующей точки зрения. К тому же, материалы для его биографии имеются в редко встречающейся полноте: письма его и обширные дневники давно уже опубликованы, кроме того, еще двадцать лет назад Эмиль Ку опубликовал в двух толстых томах биографию Геббеля—«монументальный труд», как его называет Бартельс, по нашему же мнению, имеющий значение только как собрание материалов, а в остальном представляющий вполне посредственное произведение. Нет ни одного буржуазного историка литературы, который в течение последних пятидесяти лет не распространялся бы в глубококомысленно-эстетических рассуждениях о Геббеле. Новейший образец этой литературы дает Мейер на сорока или более страницах, переполненных высокоумными тонкостями, хотя ему так же мало удастся, как и его предшественникам, раскрыть исторический характер Геббеля. Бартельс несомненно делает значительный шаг вперед; в общих, хотя и несколько расплывчатых, чертах он набрасывает верную картину жизни Геббеля. Он не доходит до самого основания, на котором он мог бы стать твердой ногой, и потому шатается из стороны в сторону, как и в том противоречии, что пятидесятые годы принесли с собой могучий расцвет поэзии, но в то же

время прошли мимо наиболее мощного представителя этого расцвета.

Да будет нам поэтому позволено набросать образ Геббеля на фоне его времени; развитие его в до- и послереволюционное время весьма поучительно и освещает ряд вопросов, которые для своего объяснения путем теоретических рассуждений требовали бы и более основательного, и более обстоятельного труда.

## Геббель

### Геббель и его время

Жизнь Геббеля представляет едкую сатиру на старую, повторяемую и Бартельсом, филистерскую утешительную погудку, что гений всегда пробивает себе дорогу в буржуазном обществе. Так как имеется несколько случаев, когда крупные таланты преодолевали самые тяжелые и иногда прямо невероятные трудности, то филистер утверждает, что так всегда бывает. И старая сказка держится тем упорнее, чем труднее доказать противное, чем меньше могут возвысить свой протестующий голос бесчисленные таланты, задушенные еще в зародыше организмом буржуазного общества, чем яснее становится защитникам этого общества, что где нет жалобщика, там нет и судьи. Что касается Геббеля, то можно с документами в руках доказать, что даже его железная энергия не помешала бы гибели его гения, что мы этим гением, — выражаясь грубовато, а потому субъективно несправедливо, хотя и совершенно правильно объективно, — обязаны только некоторым дамским капризам, более изменчивым, как обычно говорят, чем волны.

Бросим беглый взгляд на жизнь Геббеля, как ее изобразил биограф с разрешения вдовы. Родившись в бедной пролетарской семье, голодая с детских лет, воспитавшись под тиранической опекой мелкого чиновника, покупая себе каждый шаг вперед тяжкими унижениями, Геббель вступает на литературное поприще благодаря покровительству старой благодушной романистки. Но благодушие этой дамы соединяется с такой назойли-



вой материнской опекой, что Геббель спасается от этой невыносимой пытки ценой ряда мучительных голодных годов. Затем ему удается опубликовать несколько удачных вещей благодаря помощи девушки, которая любит его, но им не любима, которая кормит его трудами рук своих, одевает его, дает ему пристанище и родит ему двух детей. Так спасительница сама становится тяжким бременем для спасенного. Геббель отталкивает ее от себя и оставляет на произвол судьбы; он старается найти себе прочное убежище, что и удается ему благодаря тому, что в момент крайней нужды он опять-таки находит готовую ему помочь женскую руку. Красивая и высокоталантливая актриса, охваченная настроением кающейся Магдалины, встречается на пути творца «Марии Магдалины»; когда он делает ей предложение, она соглашается больше из великодушия и сострадания, чем из любви. Заняв в обществе положение мужа своей жены, Геббель создает теперь один за другим драматические шедевры, пока, в пору расцвета сил, его не уносит коварная болезнь, следствие невыносимых мук голода, терзавших его в молодые годы.

По поводу этой биографии можно высказать много либеральных и много сентиментальных соображений, и они действительно высказывались филистерами в весьма изобильном количестве как с положительной, так и с отрицательной точки зрения. Однако единственный вопрос, который имеет эстетическое и историко-литературное значение, остается без рассмотрения, именно вопрос: как подействовало это «лошадиное лечение» на развитие поэтического гения. Буржуазная история литературы использует условия жизни поэта в лучшем случае лишь для того, чтобы осветить оттенки его настроений, выбор сюжетов, генезис его типов характеров, но степень и меру его художественного дарования она принимает как нечто данное, как естественный факт, который подлежит описанию, но не дальнейшему объяснению. Так вот, художественное дарование несомненно является даром природы, но не менее несомненно, что только общественные условия делают из этого дарования то именно, что подлежит историческому исследованию. Никто не может при виде грудного младенца определить с точностью, не дремлет ли в нем художник, но как только выявились первые следы художественного дарования, оно уже стоит под знаком общества. Нет такого художника, художественный характер которого можно было бы понять, не обращаясь к общественным условиям, в которых он жил. А так как буржуазная история литературы не хочет знать ничего этого, но в то же время хочет справиться с бесконечным многообразием духовной жизни, то она вырабо-

тала схематические системы, в так или иначе озаглавленных рубриках которых она распределяет, по тому или другому признаку идеологического подобия, отдельных поэтов. Один историк литературы разносит их по разным ящичкам так, другой—иначе, сообразно тому, что они называют своим «научным методом» и из-за чего они со священным пылом готовы всегда вцепиться друг другу в волосы. Даже трезвый Бартельс говорит о законах духовной жизни, которые вновь возвращаются, выдвигает учение о поколениях в истории литературы, играет даже такой мыслью, как определение характера поэта годом его рождения, что было бы, конечно, в своем роде, довольно последовательно. Если род и мера художественного дарования представляют только дар природы, то оно несомненно получает свою прочную форму уже в момент зачатия. Куда ведет такая последовательность, показывает история литературы Мейера, который, на основании годов рождения поэтов, строит настоящую мистику чисел и учиняет такую безнадежную путаницу, что Бартельс вынужден был недавно—не особенно последовательно—выступить с резкой полемикой против Мейера.

Геббеля относят обыкновенно к «частичным гениям», рубрике, впервые установленной эстетиком Фишером. Среди товарищей по судьбе, которых вместе с Геббелем обыкновенно хоронят в той же камере, чаще всего встречается Генрих Клейст. Нельзя отрицать, что случайные заявления, сделанные обоими поэтами в минуты отчаянного настроения по поводу их дарования, повидимому, оправдывают такую рубрикацию. Клейст пишет раз своей сестре: «Мой полуталант дал мне ад, небо дарует человеку целый или никакой талант». А Геббель замечает в своем дневнике: «Великие таланты—от бога, малые—от дьявола»,—совпадение тем более разительное, что оба заявления сделаны совершенно независимо друг от друга. Но если даже Геббель сам считал себя «частичным гением», то историк литературы не должен говорить нам, чем считал себя поэт, ибо это мы от него самого узнаем гораздо лучше, но чем он был в действительности. Вполне неизбежно, что поэт в отношении своей личности остается в плену психологических представлений, которые вырастают из общественных последствий его жизни, или осознает эти последствия в лучшем случае только в неясной и неопределенной форме. Но задача истории литературы и состоит в том, чтобы во всей ясности изобразить эту игру причин и следствий.

Да Бартельс и сам имеет достаточно живое представление о том, что этим «частичным гением» собственно еще ничего не

сказано. Он сам себе возражает, что таких гениев в сущности нет, так как в противоположность таланту существенным признаком гения является замкнутость характера. Так вот, никто не станет отрицать, что Клейст и Геббель были гениальными натурами, но никто не поставит их в один ряд с Гете и Шекспиром, следовательно, приходится признать гениев второго порядка. Мы видим здесь очень ясно, как при решении трудной проблемы стараются победить трудность при помощи крылатого словца. А между тем правильный путь решения был так близок, что Бартельс сам вступает на него, ставя вопрос, нельзя ли то, чего не хватает «частичному гению», скорее «свести к задержанному условиям времени и личными судьбами развитию». Но с характерной для идеолога близорукостью он сейчас же поворачивает назад, замечая равнодушно, что и на этом пути далеко не уйдешь.

И все-таки достаточно иметь пред собой даже самый общий очерк жизни Геббеля, чтобы сейчас же понять, почему он снова и снова делает предметом своего поэтического творчества «великий спор, ведущийся между обоими полами», и умеет его изображать только в форме отступающих от нормы, или аномальных, конфликтов. Не надо только понимать это превратно! Геббель, как редкий мастер художественного творчества, в своих драмах не говорит, а создает, его женщины и мужчины не бледные схемы ума, а живые люди, в жилах которых бурлит горячая кровь, люди высокого и сильного калибра. Трудно понимать процесс борьбы обоих полов в более высоком смысле, чем его понимает Геббель; никогда не искал он, наподобие «модернистов», следы его в лупанаре и кабаке. Но он не понимал исторических фаз этого процесса, и способ, каким он создает предпосылки для своих драматических конфликтов в этой борьбе полов, выдает обособленность, неуверенность, произвол его чувствования, которые объясняются только судьбами его личной жизни, и именно ими объясняются во всей их полноте.

Однако это только специальный случай всеобщего явления. Трейчке в молодости написал о Геббеле статью, которая в целом не совсем справедливо относится к поэту, но хорошо подчеркивает и его наиболее выдающееся преимущество, и наиболее слабую сторону. Величайшим преимуществом Геббеля он считает «редкое, диллетанту всегда непонятное, чутье целостности художественного произведения»: действительно, у Геббеля мы видим, как великий художник творит из всей полноты своей творческой мысли, и именно это делает наслаждение его по-

этическими произведениями настолько привлекательным, что всегда охотно к ним возвращаешься. А наиболее слабой стороной Геббеля Трейчке считает отсутствие всякого исторического понимания; по его мнению, «даже поэтические произведения нашей космополитической классической эпохи несут на себе более отчетливо следы политико-национальных боев своего времени, чем произведения Геббеля—следы впечатлений его эпохи». Это опять-таки верно, но следует прибавить, что жизнь Геббеля показывает, как внутренне связаны у него и сильные, и слабые стороны. Ужасная борьба, которую он вынужден был вести, высасывала из него все соки, и в то время, как он через жизнь своего времени шел, точно слепой, его искусство в силу этого достигло редко достигаемой высоты. Буржуазные историки литературы говорят о политически «консервативных» или даже «умеренных» взглядах Геббеля, некоторые в ребячески извиняющемся смысле прибавляют, что эстетический революционер при всем том был благонадежный гражданин. Так вот политический историк Трейчке понимает это гораздо лучше, и я ссылаюсь на него именно потому, что никто не заподозрит его в антипатии к «консервативным» взглядам Геббеля. Его, напротив, эстетически раздражают вспышки филистерского недовольства Геббеля в политических вопросах, выражаются ли они в зlostных эпиграммах по адресу государственных людей или в презрительных суждениях о всяких народных движениях.

Как уже видно из только что сказанного, нельзя говорить вполне определенно о «консервативных» взглядах Геббеля ни в том смысле, что в его распоряжении имелись все элементы реального суждения, которые имеются в распоряжении не только консервативного, но и всякого политика, ни в том смысле, что он высказывался о государстве и обществе только в консервативном духе. Он выражался, напротив, о них так радикально, что мог бы доставить удовольствие всякому социал-демократу, хотя его нельзя в силу этого, конечно, назвать радикальным политиком. В 1841 году Геббель написал следующее стихотворение:

Когда б могло ты воплотиться в тело  
С бездушными законами твоими,  
Гнетущими живое все во имя  
Того, что во гробу давно истлело,

Вновь порождающими то и дело  
Грехи, которые казнятся ими,  
И душащими всех в костровом дыме,  
Кто против них восстать решился смело;—



Тогда, коль на тебя взглянул бы дерзко  
Твой худший член, ты перед этим взором  
Лицо склонило б, от стыда сгорая.

Убийце убивать бывает мерзко,  
Злодей подвержен совести укорам,—  
Но ты живешь, разбой узаконяя.

Можно ли изобразить капиталистическое общество в более ярких красках? Но Геббель называет свое стихотворение: *Человеческое общество*, исторические фазы которого ему совершенно неизвестны; вместе с тем он в *одном* слове схватывает всю трагiku своей поэтической судьбы. А когда он хочет в трезвой прозе рассуждать, как настоящий политик,—как, например, в письмах, которые он с 1848 года писал из Вены,—то прямо непостижимо, какие несусветные пошлости высказывает этот богатый ум. Ни один эстетический пустомеля, каких когда-либо бичевал Геббель, не был в такой мере пустомелей, в какой Геббель был им в области политики.

Когда Трейчке говорит, что даже поэтические произведения нашей космополитической классической эпохи носят на себе более отчетливо следы политико-национальных боев своего времени, чем произведения Геббеля следы впечатлений его эпохи, он совершенно напрасно подчеркивает *космополитический* характер нашей классической литературы, который был только следствием того, что тогда отсутствовала всякая политиконациональная арена борьбы для пробудившихся умов буржуазного класса. Но именно потому, что эти умы имели в своем распоряжении, как арену деятельности, только изящную литературу, последняя содержит также все, что имелось тогда в действительности по части этих политико-национальных боев. Общественные отношения толкали возрастающую силу нации на арену искусства, и лавров поэта добивались зачастую и те, кто, при других условиях, добивался бы совсем иных лавров. Кто, читая признания Лессинга о его драматическом творчестве, не испытывал впечатления, что эта боевая натура, если бы в ее распоряжении находилась более действительная арена борьбы, оставила бы театр в совершенном покое? Шиллер, правда, был подлинным поэтом, но самым мощным драматургом немецкой литературы он стал только благодаря поразительному чутью, с которым он схватывал всю глубину жизни своей эпохи, и не менее поразительному уменью, с которым он умел создавать для этой еще неоформленной, бурлящей жизни в своих исторических драмах далеко разносящийся резонанс.

С этой точки зрения отношение Геббеля к классической литературе является особенно поучительным. В общем вполне верно, как говорит и Бартельс, что он стоял на ее почве, и в частности также верно по отношению к современному натурализму, который был Геббелем, совершенно в духе настоящего искусства, метко и кратко характеризуется в следующей эпиграмме:

Мните природу догнать подражанием? Дурни!  
Чтоб не отстать от нее, надо ее перегнать.

Однако Геббель находился в глубоком антагонизме именно к Лессингу и Шиллеру. Не нужно только думать, что этот антагонизм имеет что-нибудь общее с пустословием наших «модернистов» о Лессинге и Шиллере; Геббель стоял неизмеримо выше такого рода благоглупостей. Хотя или, скорее, потому, что он спорил с Лессингом и Шиллером, как равно достойный, из внутренних побуждений своей художественной натуры, он никогда не скрывал своего уважения к их человеческому величию. Как бы резко он ни судил иногда об их искусстве, все его суждения всегда обоснованы, и даже там, где они становятся очень односторонними, они, именно благодаря своей односторонности, часто проливают свет на глубочайшие проблемы искусства. Где он был богаче, чем эти классики, там он умел прозорливо разглядеть их бедность, но только его собственная бедность мешала ему видеть, где они были богаче, чем он.

Если Трейчке говорит, что Геббель всегда ошибался в выборе сюжетов, а Шиллер никогда, то этот приговор несколько резок, и многими был принят только с тщательно взвешенными ограничениями по отношению к обоим поэтам. Однако этим путем несомненно намечается более резкая противоположность между обоими драматургами. Если Геббель умеет изображать борьбу своего времени только в запутанных коллизиях, то он и облакает эти коллизии в произвольно избранный исторический костюм, нисколько не заботясь о том, подходит ли он или нет, но всегда в согласии с собственным взглядом, что история есть только пестрая куча сомнительных фактов. Само по себе верное положение Геббеля, что драматург вовсе не является ангелом воскресения истории, что он, напротив, должен использовать исторический сюжет, как проводник для проблем своего времени, находит свое ограничение в не менее верном положении Лессинга, что исторические характеры должны оставаться для драматурга священными. Между этими двумя пограничными веками драматической поэзии Шиллер совершал свое гордое

шествие с таким мастерством и уверенностью, как, быть может, никакой другой драматург никогда не совершал, и именно это обеспечивает ему прочное место среди великих драматургов мировой литературы, хотя бы он, по части других дарований драматурга, и значительно уступал им. Так объясняется и его необычайная популярность, и его необычайное влияние, которое он имел на немецкую жизнь, пока политико-национальные вопросы, которым были посвящены все его помыслы, ждали еще своего решения, одним словом—его выдающаяся роль в немецкой духовной жизни, которая находится в такой резкой противоположности с полной отъединенностью от этой жизни Геббеля. Если Бартельс эту изоляцию Геббеля объясняет тем, что буржуазия пятидесятих годов не нуждалась в трагедии, так чем же объяснить, что эта самая буржуазия в эти самые годы чествовала трагедийного поэта Шиллера национальным празднеством, таким искренним и непосредственным, каким вряд ли еще чествовали кого-либо в Германии.

«Модернистский» историк литературы сейчас же преподнесет нам готовый ответ: просто потому, что Геббель был великий художник, которого понимал только маленький круг избранных умов, тогда как за Шиллером, политическим ритором, «моральным трубочом из Зикингена» и т. д., бежала шумливая толпа обычных людей. Вздорность этого ответа становится более всего ясна не тогда, когда мы вспоминаем, что в свите Шиллера мы находим все великие имена Германии от Гете до Лассалю, а тогда, когда мы присматриваемся к тем немногим избранным, которые собрались вокруг Геббеля. Эти поистине классические типы филистерской черни, все эти Ку и компаньоны, вероятно, самые мучительные тернии в мученическом венце Геббеля, который третировал их даже свыше всякой меры, как это трагикомически изображает Ку в биографии Геббеля. Бартельс, конечно, слишком умен, чтобы использовать эти пустые фразы, но и он замечает: «Если мы, немцы, имеем трагедию, то это не трагедия Шиллера, а трагедия Клейста, Геббеля и Людвиг, — это не подлежит теперь больше никакому сомнению, хотя, с другой стороны, также несомненно, что даже все трое вместе они не могут равняться с Шиллером по своему национальному значению». Если оставить в стороне Клейста и Людвиг, для каждого из которых потребовалась бы особая глава, то этим в сущности сказано только, что то глубокое понимание своей эпохи, которым Шиллер отличался в такой превосходной степени в сравнении с Геббелем, представляет несущественную или даже зловредную особенность трагедийного поэта. Если бы

это было так, то трагедия Геббеля, конечно, была бы выше трагедии Шиллера, ибо всеми остальными дарованиями, которые создают драматурга, Геббель мог, конечно, обладать в более высокой степени, чем Шиллер.

В действительности же именно потому, что всякое подлинное искусство коренится только в своей эпохе, невозможен даже настоящий лирик, а не только настоящий трагедийный поэт, который не живет в своей эпохе и вместе с ней. Теоретические обоснования этого взгляда я пытался уже изложить в своих «Эстетических разведках». Я тем менее нужды имею повторять их, что в примере с Геббелем вопрос решен уже им самим. Все его драмы, как он сказал уже в начале своей поэтической карьеры, были «жертвами, которые художник приносил эпохе»; как настоящий драматург, он всегда стремился показать «веку и плоти эпохи отпечаток их образа». Если бы он остался чуждым своей эпохе и повернулся к ней спиной, то он уже давно был бы похоронен в катакомбах истории литературы, но напасть на такую чуждую всякому подлинному искусству мысль могут только рифмоплетствующие филистеры, а не настоящие художники. Не в том дело, *хочет ли* заниматься драматург общественными проблемами своего времени, а в том, *как он может* ими заниматься, и в том именно и проявляется возвышающее и в то же время потрясающее величие Геббеля, что он с демоническим пылом гениального художника пытался найти лозунг своего времени в подавляющей силе общественного рока, который сковал его собственную жизнь.

Так победоносный еще и в дни своего заката, он продолжал творить до последнего издыхания. Внутренние взаимозависимости, в которых его неутомимое творчество находилось с его бурной эпохой, должны быть еще рассмотрены в их деталях.

### Домартовское творчество Геббеля

Своеобразное явление представляет Геббель: немногие поэты оставили нам такие подробные эстетико-критические комментарии к своим художественным созданиям, и несмотря на это редко о каких поэтах расходятся так сильно взгляды эстетических критиков, как именно о Геббеле. Более того—каждое буржуазное изображение его творчества старается дать его настоящую разгадку и все же оставляет в результате тем больше загадок, чем оно, в лучшем случае, разрешает. Чем объяснить эту дилемму?



Да просто тем, что буржуазная историография судит об изображениях не по предметам, как это следует делать, а о предметах по их изображению, — об эстетике Геббеля не по искусству, а, наоборот, об его искусстве по его эстетике. Но художник сначала творит, и только затем рассуждает о законах своего творчества, а не наоборот. Только величайшая слабость Геббеля, недостаточное понимание своей эпохи, объясняет нам, почему он так много рассуждает о своем искусстве: он хочет задним числом переделать свои драматические коллизии в «зерцало времени», но он не придумал вначале все эти коллизии, чтобы затем начать творить, как почтенный школьный учитель стряпает свои школьные трагедии. Это вовсе не значит, что эстетика Геббеля не представляет никакой ценности: то, что великий художник думает о своем искусстве, всегда будет представлять большой интерес. Это не значит также, что ее нельзя привлечь для объяснения его художественного творчества; трудно найти лучшего путеводителя по монументальному зданию, чем его строитель. Но при этом нужно всегда иметь в виду, что искусство это — первоначальное, эстетика — только производное. Тогда мы имеем в своих руках путеводную нить, чтобы легко найти дорогу в лабиринте, в котором рискует заблудиться всякий, кто считает эстетику первоначальным, а искусство — производным.

Нет никакой возможности сделать из эстетики Геббеля систему. Художник не систематик и не может им быть по самому своему существу. Всякая попытка запереть Геббеля в бумажную клетку, состряпанную из его эстетических этюдов, кончалась и должна была кончаться неудачей; этот карточный домик разваливается раньше еще, чем достигает колен поэта. Понятное, хотя и необоснованное, недовольство по этому поводу высказывается тогда в известных фразах о «мыслящем», «мудрствующем», «экспериментирующем художнике», фантазия которого распадается в печи доктринерства или — для разнообразия — отскакивается подо льдом, о резком несоответствии между познанием и искусством и тому подобных пустозвонных фразах, которые пролились целым потоком на дело всей жизни бедного Геббеля. Более благожелательно настроенные критики утешаются еще тем, что эстетик Геббель стоит гораздо выше, чем поэт Геббель: историк Мейер думает тоже, что дневники Геббеля переживут большинство его поэтических произведений, — в такой степени растеряла самые элементарные понятия художественного творчества эта александрийская критика.

Бартельс представляет в этом отношении счастливое исключение. Он не затевает танец теней вокруг тени, которую отобра-

сывает дерево, но старается рассмотреть своими здоровыми глазами само дерево. К сожалению, и тут он останавливается на полпути вместо того, чтобы исследовать корни, которые доставляют дереву силу и жизнь. Он вполне правильно распределяет драмы Геббеля по принципу последовательности и их исторического развития на три группы: к первой он относит «Юдифь» и «Женевьеву», ко второй—«Марию Магдалину», «Трагедию в Сицилии» и «Юлию», к третьей—«Ирода и Марпамну» и все остальные.

Однако, когда он различает эти три группы, как относящиеся последовательно к периоду «бури и натиска», к социальному периоду и к периоду зрелости, то эти психологические ярлыки, говоря в обратной последовательности, либо ничего не говорят, либо неточны, либо неверны.

Геббель сам считал «Юдифь» и «Женевьеву» только пробами сил и дарования, и выдвинутое Бартельсом возражение, что эти драмы представляют нечто большее и уже обнаруживают все характерные особенности драматического творчества Геббеля, затрагивают больше форму, чем существо дела. В этих первых произведениях поэта ничуть не проявляется какая-то «своеобразная манера бури и натиска», и хотя они действительно обнаруживают уже особенности таланта Геббеля, они находятся все же в зависимости от господствующих литературных течений. Если даже величайший поэт, развивающийся в самых счастливых условиях жизни, не может по произволу породить новый век литературы, то бедный поэт, который в своей обыденной и однообразной голодной жизни почти совершенно оторван от общественной жизни, тем более вынужден, при своем вступлении в литературу, искать идеологическую смычку там, где он может ее найти.

В дни молодости Геббеля, в конце тридцатых годов, господствовала еще отмирающая романтика, а наряду с ней—«Молодая Германия», которая являлась передовым бойцом буржуазного класса, но со всеми слабостями, которые отличали этот класс. Третье и более могучее духовное течение, которое вызвало к новой жизни старый немецкий идеализм, чтобы разрушить до основания стгнивший мир, только подготавливалось в «Галльских летописях» и политической литературе.

В соответствии с условиями своей жизни Геббель сначала примкнул к романтике. Первые его поэтические произведения находятся под ее полным влиянием: лирика—под влиянием Уланда, новеллы—Клейста, Гофмана и еще Жан Поля, который стоял к романтикам по меньшей мере так же близко, как и

к классикам. Затем Геббель, в поисках литературного заработка, вступил в тесные отношения с младогерманцами, которые тогда занимали господствующее положение в журналистике, главным образом с Гуцковым, о котором он позже говорил, что никто из живущих под солнцем не внушает ему столько антипатии, сколько Гуцков. Корни расхождения были заложены уже с самого начала в их взаимных отношениях. Такой резко выраженной и мощной художественной натуре, какой был Геббель, должна была очень скоро опротиветь дряблая, шатающаяся в ту и другую сторону между политикой и литературой сущность «Молодой Германии». Но все же это еще не оправдывает разное Гуцкова, которым так усердно занимаются почитатели Геббеля. Последнее произведение Гуцкова, в котором он неистово разделяет безыдейную котерию этих почитателей, все же не представляет собой, несмотря на озлобление и горечь полемики, только простой «пасквиль», как утверждает Бартельс. Когда Гуцков говорит, что он никогда не мог выносить ледяное равнодушие Геббеля к новой, пробуждающейся жизни нации, то это совсем другое дело и указывает на принципиальное расхождение.

Своей поэтической мощью «Юдифь» несомненно затмевает всю младогерманскую драматургию. Нарастающее бурным темпом действие, достигающее своей вершины в демонических ужасах ночи любви, всюду выдает гения. Но наряду со всеми достоинствами поэта в драме уже проявляется и его главный недостаток: чисто современная коллизия складывается в древнебиблейскую сагу, героиня превращается в нечто среднее между девой и вдовой, чтобы завязать трагический конфликт, совершенно неизвестный «героической кошке» Ветхого завета. В своей общей форме этот конфликт не нов. Так, «Орлеанская Дева» Шиллера становится жертвой неискупимого противоречия, когда она врага страны, которого должна убить, как национальная героиня, шадит, потому что любит его, как женщина. Нова только особенная черта этого конфликта в драме Геббеля: хотя Юдифь любит врага своего народа, она убивает его за то, что он осквернил ее тело. В этом сказывается, в значительной степени, резонерство и утонченность младогерманского движения, которое блуждало в таинствах половой жизни, так как не имело никакого представления о социальных переворотах, которыми вызывался видимый развал мещанского брака. Сильное дыхание этой мировой чувственности, свойственной младогерманским героям, чувствуется в диких и несвязных речах, при помощи которых Юдифь возбуждает себя к обезглавлению

Олоферна. Надо прибавить, что и сам Олоферн напоминает младогерманского трескучего фразера.

В сравнении с «Юдифью» решительный шаг назад представляет «Женевьева». Хотя она появилась после «Юдифи», она, по самому своему построению, относится еще к романтической порою поэта. Геббель писал ее, когда воспылал сильной страстью к девушке, на которой не мог жениться, и муки этой безнадежной любви выливались на груди девушки, которая содержала его и уже носила под своим сердцем ребенка от него. Этим объясняется мучительное и тягостное настроение, которое веет над «Женевьевой». Современный конфликт полов самым насильственным образом втискивается в рамки грустной народной сказки. Страсть Голо есть право и неправда, но и чистота Женевьевы есть также право и неправда; хитросплетенная диалектика, которая должна дать выражение «высшим и подлиннейшим интересам эпохи», самым неожиданным образом переплетается со всяким средневековым колдовством и волшебством. Сам Геббель, которого при создании «Юдифи» всегда охватывало блаженное сознание, что он действительно драматург, вздыхает в своем дневнике: «О Женевьева! Сколько горя ты причиняешь мне! Я не могу тебя любить, но и уничтожить не могу». Он не хочет убить ее, потому что она «хотя и неудачная, все же живая».

Только в «Марии Магдалине» Геббель является вполне самим собой, и уже по одному этому его буржуазная трагедия открывает второй период его поэтической деятельности. Уверенной рукой он выхватывает кусок социальной борьбы, который он хорошо знал, и создает из него мастерское произведение. В Мюнхене он в доме одного столярного мастера жил вольным браком с его дочерью, Пеппи. Брат его возлюбленной был несправедливо заподозрен в воровстве. Возникшие на этой почве домашние сцены не имели никаких трагических последствий. Когда Геббель отправился пешком в утомительное путешествие между Мюнхеном и Гамбургом, его несколько часов провожала Пеппи. Они расстались «с бесконечными слезами», но не с разбитыми сердцами. Это не только право, но и существо драматурга, когда такие случайные переживания действительной жизни сгущаются в его творческой фантазии в драматические кристаллы, и каким чудным кристаллом является «Мария Магдалина» в сокровищнице немецкой поэзии! Однако и эта драма носит на себе следы того общественного рока, который господствует в жизни Геббеля. Так же, как его Юдифь является у него в одно и то же время девой и не девой, так и дочь столяра



Клара — не дева — и в то же время дева. Она гибнет не из любви, но отдается нелюбимому жениху, чтобы уберечь себя от тайной любви к своему другу юности. Геббель не понял, что он таким путем уничтожает свою героиню, вместо того чтобы, как намеревался, возвысить ее. Когда знаменитые артистки того времени отказывались от роли Клары, он журил их: «Играете же вы, не стесняясь, беременную Гретхен и другую Клерхен, любовницу графа, который никогда не мог на ней жениться». То, что ему казалось непоследовательным жеманством, было чем-то совершенно другим или, по меньшей мере, могло быть чем-то совершенно другим. Всякая женщина с нормальным чувством найдет широкий плащ любви для сладких грехов ее пола, но именно поэтому она будет чувствовать себя внутренне уничтоженной там, где благородство свободной любви сводится на-нет расчетом, хотя бы и добродетельным.

Заслуженный успех прекрасного произведения испорчен был еще не меньше и тем, что, как «зерцало эпохи», оно было уже покрыто немного пылью. В дни юности Геббеля Мюнхен был наиболее мелкобуржуазным из крупнейших городов Германии; в Берлине, Кельне, Бреславле мелкая буржуазия не стояла уже так беспомощно и растерянно, как мастер Антон, пред новым миром, который нес ей гибель и развал. Драма Геббеля все же не захватывала так глубоко жизнь современности, как некогда «Коварство и любовь» Шиллера, другая буржуазная трагедия, которая одна только может равняться в немецкой литературе с драмой Геббеля. Шиллер изобразил **мещанство** и мелкокняжеский деспотизм, движущие силы тогдашней германской жизни, в открытой борьбе друг с другом, и вывел на сцену взятую из жизни торговлю солдатами, которой занимались немецкие государи. Это не была национальная жизнь в крупном масштабе, но это была все же национальная жизнь, это было историческое обвинение, а не то удушливое, сердце гнетущее убожество, не та, как ее называл сам Геббель, «ужасающая связанность в односторонности», которая прозябает в четырех стенах мастера Антона. На шестьдесят лет старше, «Коварство и любовь» производит и теперь еще несравненно более сильное впечатление на восприимчивую и наивную публику, в которой «Мария Магдалина», несмотря на производимое ею глубокое действие, вызывает чувство чего-то совершенно чуждого, как образ совершенно угасшего мира. Можно сколько угодно говорить о тенденции, можно подробно перечислять все художественные преимущества, которые «Мария Магдалина» имеет в сравнении с «Ко-

варством и любовью», и все же остается несомненным, что драматическое искусство должно захватывать исторический процесс, который совершается на его глазах, и что оно тем более долговечно, чем глубже умеет захватывать этот процесс.

Вряд ли какой-нибудь драматург выразил это так отчетливо, как Геббель в предисловии, которое он предпослал «Марии Магдалине». Это весьма часто цитируемый документ, и из всех эстетических рассуждений Геббеля он является именно тем, которым особенно часто злоупотребляли, чтобы логично истолковать Геббеля, как его противника, так и поклонника. Если последние неправы, когда хотят вычеркнуть эту статью из его жизни, как неудачную пробу пера, которая возможна в литературной деятельности даже весьма выдающегося писателя, то первые в неменьшей степени неправы, когда хотят этой статьей убить всего Геббеля. Предисловие является просто попыткой поэта свести счеты со своей эстетической совестью в тот момент, когда он создал свое первое самостоятельное художественное произведение. Здесь особенно ясно обнаруживается, как нелепа всякая попытка объяснить искусство Геббеля из его эстетики. Пусть попытается кто-нибудь из запутанных, неопределенных, беспомощных положений этого предисловия развить такое прозрачное, ясное, строго замкнутое и до последнего штриха завершенное художественное произведение, как «Мария Магдалина»! Это просто невозможно, но можно притти к значительным выводам, если пойти обратным путем, если выводить эстетику Геббеля из его искусства, если понимать его предисловие в том смысле, что, достигнув высоты своего молодого творчества, он сам проверяет себя, определяя свое отношение к эпохе, «жертвами художника» которой должны быть его поэтические произведения.

Предисловие показывает, что Геббель освободился теперь от романтических и младогерманских влияний, но ближе стоит к тому могущественнейшему духовному течению сороковых годов, которое в философии и поэзии выдвинуло передовой отряд идеализма против домартовской реакции. Несмотря на отсутствие систематического образования, Геббель, как драматический диалектик, имел инстинктивное понимание диалектической философии Гегеля. Характерно, что одним из наиболее ранних защитников его поэтического творчества является один гегельпанский критик. Даже к политической лирике Геббель проявляет известную симпатию, как ни была ему чужда всякая политика. Он подвергает сравнительной оценке, согласно их эстетической ценности, «лирику чувства»

и «лирику рефлексии» и склоняется скорее к последней. «Я не могу не указать самым настоятельным образом на различие, чтобы не навлечь на себя подозрение, что я отдаю предпочтение лишенной всякой мелодии трезвенности, воображающей, что она занимается поэтическим творчеством, когда она втискивает в плоские стихи свои будничные впечатления или подвешенную где-нибудь под забором бабью сказку, что я отдаю предпочтение такого рода поэзии пред риторикой, которая, уже в силу своей известной однобокости, никогда не достигает поэзии, но все же способствует созданию идей, а когда это удастся, и созданию характеров. Нельзя расценивать флейту, как полено, которое, во всяком случае, можно получить из нее, чтобы зажечь предсказанный мировой пожар, но и простое полено не должно чваниться своим воображаемым родством с флейтой». Между прочим именно эти положения объясняют нам, почему примкнувшая позже к Геббелю филистерская кучка «мыслителей и поэтов», в сознании своей «лишенной всякой мелодии трезвенности», так охотно хотела бы убрать предисловие к «Марии Магдалине».

Однако Геббелю удалось приблизиться к революционному идейному течению своего времени лишь постольку, поскольку он в своей буржуазной трагедии сумел стать на почву реальных революционных конфликтов. Когда Геббель говорит, что драма, как верховная форма искусства, должна наглядно отобразить данное состояние мира и людей в его отношении к идее, то-есть к все обуславливающему центру, который мы должны допустить в мировом организме, хотя бы ради его самосохранения, или же когда он говорит, что исторический процесс времени, которому должно способствовать драматическое искусство, ставит себе целью не разрушать существующие учреждения—политические, религиозные и нравственные,—а глубже обосновать, следовательно, охранять от разрушения, то все эти рассуждения Геббеля означают только, что наш поэт смотрел на революционное брожение мира глазами бравого столярного мастера. Речь шла, однако, не о том, чтобы расширить и углубить эти эстетические теории, что очень мало помогло бы художнику, а о том, чтобы охватить общественную жизнь в более обширном масштабе, чем те, все же очень узкие круги, которые были очерчены в «Марии Магдалине». Если бы это удалось, дальнейшее развитие эстетической теории вытекало бы само собой, если бы же это не удалось, можно было бы, по крайней мере, поставить определенную грань этим хитроумиям. С вполне понятной гордостью, которую могла ему

внушать «Мария Магдалина», Геббель назвал ее «первым знаменем новой весны» с тех пор как прозвучал для него «вещий призыв милости божьей» провести чрез историю красную нить, которую он так долго пряд из самого себя; с вызывающим задором жаловался он, что критика до сих пор рассматривала только его образы, и если это представляет доказательства их действительной неизменности, то он все же теперь желал бы, чтобы было подвергнуто критической оценке и идейное содержание его драм.

Роковое желание исполнилось даже в слишком широком объеме. Геббель не мог подняться на более высокую ступень искусства, чем та, которой он достиг в «Марии Магдалине». Если первые три его драмы последовали быстро одна за другой с 1840 до 1843 года, то теперь его драматическая продукция приостановилась на пять мучительных лет, муки которых для человека были смягчены, но для поэта были тем острее, что внешние условия жизни начали постепенно улучшаться. Закончив «Юдифь» и «Женевьеву», Геббель отправился в паломничество в Копенгаген, к датскому королю, к «своему» королю, от которого ему удалось получить стипендию на путешествие. Шлезвиг-гольштинское движение, которое к тому времени уже сильно разрослось, прошло бесследно мимо урожденного дитмарца. Начатая в Копенгагене «Мария Магдалина» была закончена уже в Париже. В этом политическом центре европейского континента Геббель прожил целый год, затем больше одного года он провел в Италии, где природа и искусство раскрыли ему свои богатейшие сокровища. По возвращении, в мае 1846 года, Геббель женился в Вене на знаменитой артистке «Бургтеатра». Нельзя сказать, чтобы эти годы были уже свободны от лишений и борьбы за существование, но все же их было меньше, зато было гораздо больше многосторонних импульсов, чем в дни его молодости. Драматургу мешала только его неспособность проявить свою творческую силу на современной ему общественной жизни. Это самым недвусмысленным образом доказывают обе драмы, которые в эти тяжелые дни Геббель создал с немалым трудом — «Трагедия в Сицилии» и «Юлия». Они вместе с тем доказывают, что, когда у драматурга отсутствует первая предпосылка его искусства, легко замирают все его художественные способности. Нигде поэтическая мощь Геббеля не падает так низко, как в этих произведениях, и именно они послужили первым толчком и сильнейшим основанием для разговоров об «экспериментировании фантазере».



«Трагедия в Сицилии» представляет драматизированный криминальный случай в одном акте: два итальянских жандарма убивают девушку, чтобы овладеть ее драгоценностями, и обвиняют в убийстве ее возлюбленного, пока их не разоблачает случай. Как причудливо должен был отражаться мир в голове этого поэта, если рассказ об этом обыкновенном злодействе так символически выявил ему глубокую пропасть между имущими и неимущими классами, что у него тотчас же скомпоновалась драматическая картина. Вспомним, что это было в 1845 году, когда в Англии и Франции уже быстрым темпом развивалась пролетарская классовая борьба, когда даже в Германии уже имели место первые рабочие забастовки. Чем более скудна эта трагедия, тем помпезнее предисловие, в котором Геббель комментирует ее, как трагикомедию, как вновь созданную им форму драмы.

Еще ниже стоит «Юлия» с ее разбойничьей романтикой, с ее «мертвой головой», которая должна была напоминать легкомысленным кутилам того времени о неизбежности смерти. Заключительный акт, в котором здоровенный бандит и тщедушный граф, стараясь перещеголять друг друга в благородстве, уступают друг другу невесту, вызывает самые неприятные воспоминания о Коцебу. Об эстетической пикчемности обеих драм в литературе о Геббеле господствует полное единогласие, хотя в других отношениях она весьма богата разногласиями.

Называть этот второй период поэтического творчества Геббеля «социальным» уже потому неправильно, что это название подходит только чисто внешне, только в самом общем смысле слова; если же принимать его в современном значении этого слова, то в применении к драмам Геббеля оно вызывает совершенно неправильное представление. И как раз чем острее становились социальные противоречия сороковых годов, тем неувереннее становилось положение, которое Геббель занимал по отношению к своей эпохе, и только когда революционные волны начали спадать, его поэтическое творчество снова поднялось в третьей и последней фазе своего развития.

### Геббель после 1848 года

Как безнадежны были попытки Геббеля схватить и поэтически оформить поднимающиеся тучи революции, лучше всего показывает духовная апатия, в которой его застиг взрыв революции. Он не высказал даже человеческой и вполне естественной радости поэта, что вместе с отменой домартовской цензуры, драмы

его могли теперь быть всюду поставлены на сцене. Яичница, которую изготовил мировой пожар, была ему не по вкусу.

Имеются, правда, такие поклонники Геббеля, что именно в этом видят особенно сильное доказательство его великого гения, который спокойно продолжал свое победоносное шествие, не обращая никакого внимания на все политические нелепости современности. Тогда остается только жалеть, что этот великий гений сумел проявить себя только в жалких страхах и опасениях любого филистера. Можно смело назначить большую премию тому, кто найдет хотя бы малейшее доказательство понимания исторических связей революции в письмах и дневниках Геббеля, относящихся к этому периоду. Ни одного признака! Правда, он резонирует также и о домартовском абсолютизме, как в конце концов и всякий мещанин, обо всем резонирующий, но революция все-таки остается для него всегда предметом исключительного отвращения, а с контрреволюцией он устраивается сейчас же великолепнейшим образом. Он свободно дышит в ее густом тумане и вступает как поэт в «период зрелости», по выражению Бартеляса. Он отрывается теперь от предисловия к «Марии Магдалине», ругает Гервега, как «поэтического ритора», называет исповедание веры Фрейлиграта «незрелым», а сам фабрикует деревяннейшие стихи в честь императора австрийского и короля прусского, и точно так же, как Шопенгауэр со своим пуделем Атмой, так и Геббель нянчится с «душенькой, сокровищем, светиком», не то — белочкой, не то каким-то другим зверьком, смерть которого оплакивает в бесконечных нудных стихах тот самый поэт, который не нашел ни одного слова участия по поводу мученической смерти Роберта Блюма или венгерских революционных генералов.

Ввиду таких свидетельств, которые легко найти в любом количестве в сочинениях Геббеля, можно не обращать никакого внимания на болтовню о великом гении, которого политическая борьба не коснулась ни на йоту. Не надо, однако, впадать в противоположную крайность и зачислять Геббеля в ряды реакционеров. Это уже обычная беда чистых эстетиков и историков литературы, что они запутываются в грубейших шаблонах партийной фразеологии, как только вступают в область политики. Новое доказательство этого представляет завязавшийся недавно забавный спор между Бартельсом и Мейером по вопросу о политических убеждениях Геббеля. Отрицать печальные опустошения, которые произвела контрреволюция в богатой психике поэта, значило бы лишь оспаривать эпиде-

мические последствия холеры только потому, что мы не можем видеть собственными глазами и осязать собственными руками вызывающую ее бациллу, но это не дает нам права выбрасывать поэта в общий котел реакции, ибо это значило бы мерить орла меркой клеца. Решающим пунктом при этом является опять-таки то, что Гёббель так же плохо понимал революцию, как и контрреволюцию.

Да будет нам позволено привести здесь несколько обстоятельнее пример, который освещает затронутый нами вопрос со всех сторон. Если немецкая революция завещала урок, который ясен был даже для мещанина, то это было сознание, что немецкое единство потерпело крушение только из-за австро-прусского дуализма. Из этого факта действительные революционеры сделали правильный вывод, что необходимо разрушить как австрийское, так и прусское принудительное государство, чтобы установить единое германское государство. Но все они в пятидесятых годах жили в изгнании. В пределах германского союза политическая жизнь этого времени вращалась вокруг австро-прусского, или, как тогда говорили, велико- и малогерманского антагонизма. Великогерманцы стремились к объединению Германии под гегемонией Австрии, малогерманцы — под гегемонией Пруссии. А Гёббель не сумел подняться даже на высоту этой отнюдь не возвышенной или глубокомысленной концепции. Когда было произведено покушение на австрийского императора, Гёббель воспел Франца-Иосифа и призвал его объединить Германию; по его мнению, Франц-Иосиф был как раз тем героем, который мог бы восстановить трон Карла Великого. А когда было произведено покушение на прусского короля, то Гёббель, в душевной простоте своей, обратился к нему с тем же призывом: старый фельдфебель Вильгельм должен стать первым мужественным хранителем германских духовных сокровищ, связать разъединенные умы в один вечный символ, сделаться господином Европы и заслужить благодарность от полюса до полюса. В заключение Австрия и Пруссия приглашаются призвать романцев и славян к спокойствию, и поэт уже слышит, как все более могучими аккордами звучит по всей стране: это свершит император, будь то Габсбург или Гогенцоллерн! И все это после того, как 1859 год уже и самым слепым со всей ясностью показал, как обстоит дело с австро-прусским им дуализмом. Прекрасные стихи, но ни рыба, ни мясо, со вздохом заключает Трейчке, причем красоту этих стихов можно отнести на счет одной только снисходительности прусского историка.

Но вся эта историческая путаница носит у Геббеля вполне искренний и честный характер: в нем не было и следа лицемерия или карьеризма. Ясно, что обращение к прусскому королю со стороны супруга австрийской придворной актрисы при тогдашних условиях было очень наивным актом, но стихотворение, посвященное Францу-Иосифу, совершенно свободно от всякого византизма. Покушение, которое послужило поводом для этого стихотворения, произошло 18 февраля 1853 года, и в тот же день Геббель записал в своем дневнике, изданном через много лет после его смерти: «Повидимому, смерть щадит тебя только для того, чтобы ты пережил еще отвратительнейшие ужасы. Сегодня, до обеда, я спокойно сижу в своей комнате, и вдруг вбегает смертельно бледный Эмиль Ку и говорит: императора пытались заколоть, когда он совершал свою прогулку на Бастионе. Я отказываюсь верить и со всей серьезностью указываю, как неосторожно с его стороны передавать такие слухи даже мне. А он отвечает мне, что весь город говорит об этом страшном деле и что все бегут к дворцу... Гнусное покушение совершенно не удалось; величие, которое, согласно изречению поэта, обвеивает помазанника божьего, осталось недоступным, но уже одна такая попытка представляет в глазах всякого мыслящего и чувствительного человека нечто более ужасное, чем всякое другое злодеяние, которое на деле осуществляется, ибо самое ужасное преступление другого рода касается только отдельного индивида, а преступление против главы государства направлено не только против него самого, но против всех. Но взгляды подобного рода, которые поистине почерпнуты не из поверхности, а из самой глубины вещей, нигде, повидимому, не постигаются в их истине или не пользуются признанием, даже в тех кругах, где их по всей справедливости следовало бы поддерживать и развивать, иначе такая пьеса, как «Агнеса Бернауер», проповедующая их тысячами языков, не была бы отклонена. Да простит мне господь мои прегрешения, что я связываю здесь великое с малым, но несомненно, связь здесь существует». Эти мысли весьма характерны для послемартовского Геббеля и раз навсегда должны положить конец болтовне, что революция якобы не имела на него никакого влияния. Эту «связь», которую он сам подчеркивает, нам предстоит теперь более детально проследить в его поэтических произведениях.

Если я при этом ограничиваюсь пятью большими трагедиями, которые Геббель написал от взрыва революции в марте 1848 года до своей смерти в декабре 1863 года, то не потому, что именно



в них легче всего проследить эту «связь». В его лирике и эпосе эта «связь» всего яснее, как видно из приведенных мною нескольких примеров, но как лирический и эпический поэт Геббель стоит значительно ниже, чем как драматический поэт, в особенности, как поэт эпический. В сравнении с «Германом и Доротеей» его небольшая поэма «Мать и дитя» во всех отношениях и не в последнем счете как «картина мира» является только третьестепенным произведением. Зато пять больших трагедий этого периода—«Ирод и Мариамна», «Агнеса Бернауер», «Гиг и его кольцо», «Нибелунги» и «Дмитрий»—стоят вполне на высоте: в них выявлена такая полнота драматической силы творчества, какую в подобном объеме не выявил никакой другой поэт в немецкой литературе. С этой точки зрения можно было бы назвать эту фазу поэтического творчества Геббеля «периодом зрелости», если бы только это имело какой-нибудь смысл. С таким же или с еще большим правом можно было бы сказать, что, несмотря на все это, всем этим трагедиям присуща черта незрелости, что и над ними тяготеет рок, в силу которого Геббель, после всех треволнений своей жизни, мог снова развернуть всю свою драматическую силу творчества лишь в такое время, когда национальная жизнь охвачена была глубоким разочарованием, и именно поэтому не мог развернуть ее во всей полноте. Над этими трагедиями Геббеля простирается ясное, усыпанное звездами ночное небо; в них нет ни одного луча радостного сияния дня, которое освещает трагедии Шиллера.

Несомненно существует известное сходство между последними фазами творчества Геббеля и Шиллера. Они черпают содержание своих пьес не из жизни современности, а, напротив, говорят со своими современниками через рупор истории. Можно сказать также, что творец «Валленштейна» не выполнил всего того, что обещал творец «Коварства и любви», так же, как и творец «Нибелунгов» не сдержал всего, что обещал творец «Марии Магдалины». Однако какое большое несходство при всем сходстве! Если сравнить с пятью трагедиями Геббеля пять исторических драм Шиллера—«Дон Карлос», «Валленштейн», «Мария Стюарт», «Орлеанская Дева» и «Вильгельм Телль», то сейчас же видно, что Геббель охотно остается в сумерках истории, тогда как Шиллер предпочитает ее денной свет. Один раз они встречаются в выборе сюжета, в их последней драме, в «Димитрие», которую Геббель успел закончить, а Шиллер довел только до начала второго акта. Но в то время как Шиллер, не без долгих колебаний, приступил к обработке

этой «авантюрной экспедиции», этого «безумного сюжета», для Геббеля история Лжедмитрия была самой близкой к нашему времени темой, которую он нашел в исторических анналах. Он наверное не был бы тем великим драматургом, каким он действительно был, и вообще не был бы великим драматургом, если бы не умел вносить в свои исторические трагедии своеобразное историческое настроение. Это он умеет делать даже тогда, когда речь идет о самых стародавних сюжетах. Так, в «Гиге» мы видим богатый мир чудес Геродота, в «Нибелунгах» пред нами проходят, как живые, исполинские образы средневекового эпоса, в «Димитрие» народные сцены изображены даже более реалистично, чем у Шиллера, поскольку мы можем судить на основании того торса, который он оставил. Но Геббель не чувствует себя привольно на высотах исторического развития; ему нехватает того мастерства, с которым Шиллер умеет воссоздавать своих исторических героев, во всем их историческом своеобразии, из сердца современников.

Трагедия «Ирод и Мариамна» должна показать нам крушение восточного мира при его соприкосновении с римским владычеством, должна нас ввести в среду, в которой выросло христианство. Мы кое-что слышим об этом, но не видим ничего этого; три волхва, которые возвещают рождение Иисуса Христа, сваливаются в пятом акте, точно снег на голову. Действительно жизненным в пьесе является только «ведущийся между полами великий спор», и даже не как могучая в своем роде трагедия ревности, которую Кальдерон написал на эту же тему, а в форме *сложности* современной проблемы. Ирод оскорбляет основное право человека в лице своей жены, дважды обрекая ее на казнь в случае своей смерти, когда отправляется в опасные путешествия, из которых он рискует не вернуться назад живым. Самый конфликт изображен с необыкновенной силой и искусством, хотя и не без хитроумной диалектики, напоминающей юношеские драмы Геббеля. Но этот конфликт в конце концов искажает историческую среду, которая спускается почти до уровня семейной и придворной интриги во дворце восточного деспота. Над драмой веет какой-то холод, распространяющийся даже на обе главные фигуры; безмерная любовь, связывающая Ирода и Мариамну, совершенно не дает себя чувствовать или уже не дает себя чувствовать: как только поднимается занавес, оба они уже стоят настороженные друг против друга, как два фехтовальщика, из которых каждый слепо и упорно защищает дело своего пола, пока обоих не по-

стигает злосчастный конец. Разрешения этого конфликта поэт не знает ни для времени Ирода, ни для собственной эпохи; он закончил драму в «дни великого террора», то-есть тогда, когда осенью 1848 года венский пролетариат героически сопротивлялся грабительским бандам контрреволюционных кроатов. Геббель не распознал первые стадии исторического процесса, который должен закончить миром «великий спор, ведущийся между обоими полами».

Три года спустя, осенью 1851 года, под самым свежим и сильным впечатлением контрреволюции, Геббель написал «Агнесу Бернауер». И эта трагедия кое-чем напоминает юношеские драмы Геббеля; как в «Женеве», трагической виной героини является ее невинность и красота. Но «Агнеса Бернауер» развертывается уже на исторической почве; интерес государства противостоит страсти любви, как равной равная сила, и из их столкновения возникает трагическая коллизия. Я уже привел те места из дневника Геббеля, из которых вытекает, что поэт хотел в «Агнесе Бернауер» выяснить вопрос об отношении между государством и индивидом, что он хотел при помощи своей «из самой глубины почерпнутой» концепции нанести сокрушительный удар «ультрадемократам». Это, как известно, не осуществилось: «ультрадемократы» здравствуют, как ни в чем не бывало, тогда как «Агнеса Бернауер» принадлежит теперь, быть может, к числу наиболее забытых больших трагедий Геббеля. Бартельс, правда, предсказывает ей сценическую будущность, так как она якобы счастливо согласуется с немецким характером; в «эпоху мягкотелой реакции с ее вздорным либерализмом» эту пьесу не понимали, но в наши дни с точкой зрения Геббеля в общем и целом можно соглашаться. Посмотрим, так ли это.

Прежде всего, «вздорный либерализм» совершенно прав в том отношении, что личность никогда еще так бесстыдно не эксплуатировала государство и не злоупотребляла им, как в дни этой «мягкотелой реакции», и эта личность, феодальный юнкер в Австрии, Пруссии, Мекленбурге и т. д., была всем, что угодно, только не трагической фигурой. «Вздорный либерализм» в данном случае имеет на своей стороне очень консервативных историков, как, например, Трейчке, который пишет о пятидесятых годах: «Никогда еще победоносная партия не злоупотребляла в такой степени своим временным превосходством, чтобы подчинить себе на все времена законодательство, но в те печальные дни легкомысленное пренебрежение к земскому праву считалось признаком консервативного об-

раза мыслей». Если поэтому Геббель эту эксплуатацию государства исторически выродившимся индивидом считает государственным интересом (в благородном смысле этого слова), то это, во всяком случае, было мнение, «извлеченное» «из глубины», но из глубины неопишуемой путаницы, и Геббелью нельзя отказать в похвальной последовательности, когда он изобразил драматически этот государственный интерес в одном из самых отвратительных преступлений, которые лежат позорным пятном на истории немецких княжеских домов.

Агнеса Бернауер, красивая и добродетельная дочь аугсбургского банщика, не дала себя соблазнить баварскому герцогу, но вышла за него замуж, так как он любил ее и она любила его. За этот брак отец супруга приказал ее вероломным образом утопить в Дунае, после чего отец и сын перессорились друг с другом, но затем во имя государственного интереса помирились. Как великолепно выглядел этот государственный интерес тогдашних баварских герцогов, видно из следующего изображения, принадлежащего тоже консервативному историку, Дройзену: «Если заглянуть в княжеские дома, то мы находим там действительно не только чудовищные акты гнева, грубого насилия, страсти, но и святотатственные наслаждения, коварство и утонченное злодейство, хуже которых вряд ли порождало даже раннее разложение Италии. Нет недостатка в примерах, когда брат убивал брата, обрекал сестру на нищету, когда сын осуждал отца на голодную смерть, и все это оставалось безнаказанным. Нет ничего ужаснее, чем вражда между старым ингольштадтским герцогом Людвигом Бородатым и сыном его, умным, наглым и жестоким Людвигом Горбатым; сын взял отца в плен, бросил его в башню, подверг всяким лишениям, передал его в качестве заложника другому; наконец в темнице своего смертельного врага, давно уже одичавшего от ненависти и жадности, герцога Генриха Ландсгутского—они были двоюродными братьями—восьмидесятилетний старик обрел «конец своих мучений», но «была ли эта смерть естественная и разумная или насильственная, известно одному только богу». И третья—мюнхенская линия этого дома—имеет свои трагедии в преступлении отца против тайного брака сына, в преступлении внука против своих братьев в борьбе за единое государство». Дройзен говорит здесь о трагедиях не в эстетическом, а в переносном смысле слова; убийство Агнесы Бернауер представляется злодейским поступком, каким оно и было в действительности; судьба жертвы была трогательна, но не



трагична. Что трагического в том, что невинный ребенок погибает от руки распутного бродяги. «Трагедию» вносит в смерть Агнесы Бернауер Геббель, заставляя ее совершать проступок против государственного интереса в благородном смысле слова именно потому, что она хотела быть только супругой, а не любовницей баварского герцога, который любил ее и которого любила она.

Отсутствие исторического понимания у Геббеля достаточно защищает его от подозрения в недостойной тенденциозной драматике; нельзя также ни в коей степени отрицать поэтические достоинства «Агнесы Бернауер». Но если современный историк литературы жалуется на неблагодарность современников по отношению к Геббелю, то он не должен был бы ограничиваться несколькими фразами о немецкой буржуазии. Эта буржуазия несомненно имеет в своем пассиве много прегрешений, но ставить ей в счет, что она не очень восторгалась драматургом, который так относился к презреннейшему и преступнейшему господству юнкеров, как Геббель в «Агнесе Бернауер», было бы уже слишком. Только в политически совершенно выродившуюся эпоху, которая после пробуждения рабочего класса уже больше немыслима, могла бы такая пьеса, как «Агнеса Бернауер», иметь еще будущность.

К счастью, в «Гиге», который появился в 1854 году, Геббель опять нашел себя. Драма эта принадлежит к замечательнейшим поэтическим произведениям, когда-либо прозвучавшим на немецком языке, хотя и ее основная трагическая идея коренится в контрреволюции. Почти в одно и то же время вместе с Геббелем эту идею развил Лассаль в положении, что интеллектуальная вина революционера, который хочет разрушить мир, не будучи выше этого мира, в действительности является также и нравственной виной, а нравственная вина, смягченная тем, что она в то же время является и интеллектуальной виной, представляет собой настоящую трагическую коллизию. К сожалению, Геббелю, при всей отличавшей его хитроумной диалектике, не доставало революционной диалектики, чтобы развить эту коллизию. Вот почему не лишено известного смысла, что Бартельсу и Мейеру «Гиг» напомнил не глубокую революционную правду революционера Лассалья, а некоторые выражения реакционера Бисмарка, которые он пускал в ход, чтобы выпутаться из затруднительного положения: так, Бартельсу «Гиг» напомнил «*Quæta non movetur*» (не приводит в движение того, что пребывает в покое), Мейеру — слово Бисмарка об «*Imppondera bilia*» (невесомые, идеальные величины). Мы опять-

таки в «Гиге» слышим кое о чем, но не видим ни чуточки, как царь Кандавл «нарушает сон мира», не «давая ему взамен ничего более высокого»; снова пред нами во всей своей жизненности восстает «спор полов» в очень причудливой форме. В опьянении своим счастьем Кандавл показывает своему гостю, греку Гигу, жену Родопу в обнаженной красоте супружеской спальни. Проведав о причиненном ей позоре, Родопа требует, чтобы Гиг убил ее мужа, а затем она хочет выйти замуж за Гига, чтобы очистить себя от позора, но как только этот брак заключен, она себя закалывает. Однако пред богатством блеска и красоты, проникающих эту пьесу, критика охотно умолкает; пока будет существовать немецкая литература, она будет считать эту трагедию одной из своих драгоценностей.

И то же самое можно сказать о «Нибелунгах». Перед мощью этой драмы, возвышающейся, как гигантское строение, тремя террасами, охотно отказываешься от детального перечисления тех или иных эстетических изъянов, как, например, многочисленных эпических остатков, сохранившихся во всей своей неприкосновенности в драматической оболочке. Из всех, кто пробовал свои силы на этом мощном сюжете, никто даже в отдаленной степени не может сравниться с Гёббелем.

Только великий поэт мог вдохнуть новую жизнь в этот уснувший мир. Гёббель скромно заявляет, что он хотел быть не художником, а только пономарем, который счищает пыль с старых башенных часов, и за эту скромность он был щедро вознагражден: «Нибелунги» почти совершенно свободны от старых его изъянов; иногда лишь, но весьма слабо, прорывается тот или другой неверный тон.

Так гений его наконец развернулся пышным цветом, но как раз тогда, когда он в «Димитрии» обработал уже крупный исторический конфликт сравнительно нового времени. Когда, казалось, приближался уже новый период его поэтического творчества, его настигла преждевременная смерть. Правда, сам «Димитрий», несмотря на все, оставляет сомнение, что эта надежда осуществилась бы. Шиллер с самого начала ставит этого героя на широкую историческую почву в великолепной сцене польского сейма первого акта; Гёббель не сумел, да и не пожелал сделать этого. И в своей последней драме он не сумел, как следует, приблизиться к исторической жизни, несмотря на все прилежание, с которым изучил реалистическую внешнюю сторону эпохи. В герое его больше интересовала не историческая, а индивидуально-психологическая проблема, которая в этом виде поддается гораздо больше не драматической,

а эпической обработке, и удачнее всего обработана Вилибальдом Алексисом в «Лже-Владимире», которого однажды упоминает с похвалой сам Геббель. В «Дмитрия» Геббель вложил многое из своей собственной жизни, но не сумел сделать его достаточно жизненным, как драматического героя. Чтобы не выставлять Дмитрия обманщиком, Геббель делает его незаконным сыном царя, узнающим о своем незаконном происхождении так поздно, что ему не остается ничего иного, чтобы спасти своих друзей, как взять на себя роль заведомого самозванца. Геббель утверждал, что Шиллер все равно не закончил бы своей драмы, если бы хотел изобразить Дмитрия только обманщиком. Но как был он наказан сам за то, что искал понятия трагической вины, которого он не мог найти в истории, в эстетическом эфире. Беспомощная, якобы, мораль Шиллера была для него еще недостаточно моральна.

Так Геббель не понимал и даже не подозревал трагизма судьбы, которую ему пришлось испытать самому. Но для потомства, для которого ясен этот трагизм, отпадает все мелочное и неприятное в великом поэте и борце; но слагает его вину не на злополучную судьбу, а на то общество, которому он сам вынес свой клеймящий приговор:

«Одно лишь ты—убийство и грабеж, законом освященный!»

## Отто Людвиг

Среди жертв немецкого филистерства, которых так много насчитывает немецкая литература, Отто Людвиг занимает своеобразное положение. Он носил в себе самом филистера, который терзал его всю жизнь и помешал достичь высоких целей, но который в то же время дал ему то немногое, что и теперь еще, сто лет после его рождения (1813), делает память о нем живой.

Кто судит об Отто Людвиге на основании взглядов его многочисленных поклонников, рискует оказаться по отношению к нему несправедливым. Его всегда приводили как решающий пример в подкрепление нелепого взгляда, что поэзия должна чуждаться всякой политики, что настоящий поэт не должен знать решительно ничего о том, что сильнее всего волнует нацию. Действительно, Отто Людвиг, повидимому, всей своей деятельностью доказывает верность этого взгляда. Он завоевал себе лавры поэта тем, что спустя год после дрезденского майского восстания, в то время, когда саксонское правительство подвергало майских пленных жесточайшим мучениям в Вальдгеймской каторжной тюрьме, поставил на сцене Дрезденского королевского театра драму, в которой революция 1848 года поносила в таком же стиле, в каком в наше время имперский союз поносит социал-демократию. Правда и то, что Отто Людвиг чуть ли не дюжину раз пытался оправдать одно из гнуснейших преступлений, которые значатся в пасиве немецких государей,—убийство Агнесы Бернауер баварским герцогом—тем, что превратил невинную жертву в рас-



нутную девку. Во всяком случае, Отто Людвиг так и не справился с этой задачей; более счастлив был его современник Геббель, который убийство Агнесы Бернауер действительно возвеличил, как акт мудрого государственного человека, и таким образом хотел еще нанести даже демократии смертельный удар.

Все это — подвиги, за которые патриотическая история литературы восхваляет Геббеля и Людвигу как классиков наших дней, как настоящих художников, не пачкавшихся грязной политикой. Правда, апология княжеских преступлений и поношение революционных движений — в конце концов, ведь тоже политика, и уж наверное не чистая. Надо, однако, вещи понимать, как следует. Низкопоклонство перед государями и министрами, раболепие перед интересами прибыли буржуазии, готовность служить рекламной вывеской для издательских делишек — все это, конечно, не политика, а чистейшее человеческое дело, которое приходится позволить поэтам, ибо эти бедняки тоже хотят насладиться благами здешнего мира. Зато солидарность с великими жизненными интересами масс, изображение их могучей освободительной борьбы представляет то ужасное преступление, в котором не должен провиниться ни один современный поэт, если он не хочет, чтобы все девять муз отшатнулись от него с содроганием.

Но Отто Людвиг не был никогда способен на такие вещи. Он держался еще добрых традиций нашей классической литературы, например «ужасного» Гете, отказавшегося даже от торжественного поздравления с днем пятидесятилетия, которое ему хотел посвятить Шиллер. Отто Людвиг мало выиграл от всего этого; ему всегда приходилось бороться с горькой нуждой, и умер он в гнетущей бедности, преждевременно надорванный физическими болезнями и душевными муками, которые предуготовила ему его пылкая и безнадежная борьба за высочайшие цели искусства. Никогда не старался он даже малейшей рекламой для себя или своих произведений смягчить свою тяжелую участь. Именно это скромное и в то же время вполне достойное поведение поэта обеспечивает ему самые теплые симпатии даже со стороны тех, которые не дают никаким слишком усердным восхвалениям ослабить их критическое отношение к его поэтическим произведениям.

Отто Людвиг родился 12 февраля 1813 года в тюрингенском городке Эйсфельде. Он вырос в очень бедственных условиях; отец его, бывший бургомистром маленького городка, умер рано и оставил свою семью в большой нужде. Молодой Людвиг вынужден был оставить гимназию и зарабатывать себе хлеб

насушенный в лавке своего дяди в отвратительной, нравственно унижительной обстановке. Он уже очень рано совершенно замкнулся в себе и скоро приобрел репутацию нелюдима. Утешения своим мукам он искал в музыке; так как он проявил некоторые способности в этом искусстве, то наконец получил от герцога Мейнингенского, своего верховного владыки, стипендию, чтобы продолжать музыкальное образование в Лейпциге.

Людвиг попал таким образом в более широкий круг, но слишком поздно. Он уже насчитывал двадцать шесть лет и чересчур долго прожил в мечтательном одиночестве, чтобы легко ориентироваться среди людей. Лейпциг на рубеже тридцатых и сороковых годов не был, конечно, мировым городом, но все же был ареной безобидной литературной оппозиции, которая молодому филистеру из Эйфельда показалась «пещерой тигров». Трагикомическое впечатление производят речи Отто Людвига, в которых он выражает свое отвращение к «лживой молодости на лейпцигских физиономиях»; о женщинах он говорит: «Лейпцигские дамы выглядят все страшно истомленными, не как создания природы, а как фабрикация искусства»; мужчин он называл «откормленными нюрнбергскими карапузами». Занятия музыкой тоже подвигались не весьма удачно; он бросил их и уже через год вернулся назад в Эйфельд, где слыл среди земляков полным неудачником.

Тем временем в Людвиге пробудился литературный талант. В 1842 году он на некоторое время опять переехал в Лейпциг и затем до 1849 года прожил в деревенском уединении недалеко от Мейсена, занятый непрерывно различными поэтическими планами. Людвиг находился еще тогда под полным влиянием романтики; его образцом был Э. Т. А. Гофман, на которого он походит и своей любовью к музыке и, к сожалению, той страшной болезнью, которая его унесла в сравнительно еще ранние годы. На сюжет известного рассказа Гофмана Людвиг написал драму «Мадмуазель Скюдери», которая, по своей поэтической ценности, не достигает даже уровня своего новеллистического образца, но все же представляет лучшее, что было написано Людвигом в сороковых годах. Как мало еще он был самостоятелен, показывает план сделать прусского короля Фридриха героем драмы. То, что ему удалось написать—Пролог. Торгаусская степь,—лишено всякого драматического напряжения и не выдерживает даже отдаленнейшего сравнения с «Лагерем Валленштейна». Это только лагерные анекдоты из истории Семилетней войны, вложенные в уста отдельных солдат.

Только революция 1848 года сделала Людвига, теперь уже приближавшегося к сорока годам, действительным поэтом. Созидаящая сила революции оправдалась и на нем, несмотря на всю его ненависть к ней. Он написал драму «Наследственный лесничий», как «предупреждение» против революции, чтобы показать, как инстинктивное правосознание народа, в своем стремлении пробить себе дорогу, влечет за собой смерть и гибель. Нет никакого сомнения, что Людвиг, в силу своей филистерской натуры, действительно понимал революцию так, как он старался изобразить ее в «Наследственном лесничем»; практический драмодел современного калибра состряпал бы эту трагедию более хитро. Ибо герой гибнет только вследствие своей невероятной ограниченности; его трагический рок состоит в том, что он никак не может понять существо «свободного трудового договора».

Христиан Ульрих, по прозванию «Наследственный лесничий», так как и дед его, и отец занимали то же положение, является служащим помещику Бего имения, с свежеспеченным владельцем которого он вступает в конфликт по вопросу о «расчистке» леса. Лесничий вполне прав, поскольку речь идет о процветании леса, а следовательно, и об интересах самого помещика, но последний, хотя в остальных отношениях он—душачеловек, желающий даже женить своего сына на дочери лесничего, хочет быть «хозяином в своем доме» и увольняет строптивного «служителя». Если теперь лесничий усматривает в этом поступке только высокомерную несправедливость, против которой возмущается его «инстинктивное правосознание», то это вполне понятно, но совершенно непонятно упрямство, с которым он настаивает, что владелец не имеет никакого права увольнять его. Он неистовствует, как безумный, и доходит наконец до того,—правда, опять-таки в силу сцепления разных случаев, в числе которых играют главную роль некоторые грязные, бросающие различные революционные фразы негодяи и желтый ремень охотничьего ружья,—что по недосмотру застреливает собственную дочь, после чего пускает себе самому пулю в лоб.

Историк литературы Геттнер, воспитавший свой вкус на английской и французской литературе, назвал «Наследственного лесничего», после первого представления на сцене Дрезденского королевского театра, самой жалкой из всех «трагедий рока». Поскольку речь идет о драматическом действии, приговор этот не может быть оспариваем. Хотелось бы сказать, что поэтический рассудок Людвига был парализован

медузиной головой революции. Герой его представляет карикатурную фигуру, наполовину похожую на клейстовского Кольгааса, наполовину — на геббелевского столярного мастера Антона: если в своем тупоумии он отказывается понимать доступные даже детскому рассудку разъяснения правового отношения, то он еще не является революционером, а только достойной сожаления жертвой силы, с которой бессильны бороться не только боги, но и драматические поэты.

И все же эта жалкая драма рока, какой может представляться «Наследственный лесничий» с определенной точки зрения, является произведением подлинного поэта. Мир, который Людвигу был хорошо известен, он умеет изобразить на сцене во всей его жизненности, с поразительным искусством и уверенностью; дом лесничего выступает пред нами во всей его узкой ограниченности, как живое воплощение действительности, и Людвиг тут на деле показывает, что его образы, как он этого требует в первую очередь от поэта, говорят не то, что *он* хотел, а то, что они *сами хотели*, и что они высказывают это, сами того не сознавая. Поэтому ему можно поставить в заслугу то, что другие считают недостатком его пьесы, а именно, что в его драме жизнь лесничего и охотника лишена всякой идиллической прелести. На охотничью песнь: «Да здравствует тот, кто гордо расхаживает по этой земле в зеленом одеянии», он пишет, хотя и в другом роде, не менее горькую сатиру, чем Фрейлиграт в своей «Песне на Гарце».

Немалую роль сыграло в большом успехе «Наследственного лесничего» похмельное настроение, вызванное контрреволюцией. Вот почему только в хвалу нашему поэту можно засчитать, что он не увлекся этим успехом и в следующей же драме показал, как чуждо ему всякое намерение спекулировать на тех или иных настроениях современности. В «Маккавеях» он обработал старозаветный сюжет, следуя за Геббелем, с которым он горячо сражался, хотя внутренне он был ему родственен, хотя и Геббель страдал тем же недостатком, с которым неустанно боролся Людвиг, с той только разницей, что Геббель, благодаря своей неизмеримо большей творческой силе, мог вывить себя несравненно сильнее. Оба им была и антипатия к Шиллеру, к «Молодой Германии», ко всему, в чем они видели непоэтическую тенденцию, даже если эта тенденция представляла только внутреннюю и неразрывную связь поэзии с духовной жизнью их современности. Но Геббель вносил все-таки в свои оторванные от современности сюжеты проблемы дня, хотя и в весьма запутанной форме; в то время, как он вос-



певал в «Агнесе Бернауер» государственный интерес мантейфельской контрреволюции, Людвиг мучился над вопросом, какую нравственную вину присочинить несчастной жертве княжеского злодейства.

Такое же отношение существует между «Юдифью» Геббеля и «Маккавеями» Людвига. Это уже фатальная беда поэтов, которые чуждаются жизни своего народа и времени, когда они увлекаются как раз наиболее патологическими чертами эпохи; в то время как Олоферн Геббеля является только младогерманским фанфароном дурнейшего сорта, его Юдифь все же представляет демоническую женщину: в ней уже чувствуется дыхание борьбы, которую новая женщина ведет за свое освобождение. Напротив, Людвиг держится крепко своего библейского сюжета, которому он не может даже дать драматическое единство; он не сумел также объединить в одно целое борьбу за веру Иуды и жертвенную смерть шести сыновей в огненной печи; в первых актах героем является Иуда, в последних — Лия. И в самом Иуде опять-таки трагический конфликт не облекается в ясную форму; он ведет свой народ на борьбу против сирийского чужеземного владычества и должен, в сознании своего бессилия, видеть, как вырываются у него плоды всех его усилий вследствие тупого религиозного фанатизма его сподвижников, которые на самом поле своей победы дают перебить себя побежденным врагам только потому, что наступила суббота, запрещающая им пускать в ход оружие. И когда поэт хочет показать, к посрамлению Иуды, что окончательная победа достигается не благодаря водительству Иуды, а только благодаря героической выдержке народа, то ему это не удастся, потому что Людвиг, поскольку он выводит на сцену этот народ, изображает его, в рабском подражании Шекспиру, в весьма жалком и непривлекательном виде. Поэтому «Маккавеи» содержат несколько мощных сцен, которые не уступают высшим достижениям нашей драматической литературы, но не представляют вполне завершенную драму и не могли удержаться долго на сцене.

Этой драмой закончилось драматическое творчество Людвига. Он прожил еще десять лет, и, хотя продолжал в течение этого времени неутомимо работать, дело ограничилось бесчисленными набросками. Всеми силами старался он, изучая внимательно Шекспира, подражать ему, как недосягаемому мастеру драматического искусства, забывая слова Лессинга, что легче было бы вырвать у Геркулеса его дубину, чем у драматурга Шекспира хотя бы одну строку. Готфрид Келлер писал о «бо-

лезненной мании самоучительствования» Людвиг; по его мнению, Людвиг написал для себя целую поваренную книгу драматургии, чтобы умереть раньше, чем он мог насладиться первым блюдом. Это не совсем верно, ибо Людвиг был слишком поэт, чтобы воображать, что искусству можно научиться путем одной только школьной выучки. Если что и помешало ему завоевать лавры исторической драмы, к которым он так страстно стремился, то только внутренний филистер, которого он не мог преодолеть. Но он и в другой форме обманывался насчет своей смутной судьбы. За несколько лет до смерти, которая в 1865 году избавила его от мучительных страданий, он писал в своем домашнем календаре: «Только два или три года жизни, вполне свободной от всяких забот, и я написал бы несколько трагедий, которых не постыдились бы мой народ и время. Я вижу пред собой целый мир комбинаций и образов, которыми я мог бы овладеть, если бы, освободившись от давящего меня бремени, мог опять подняться в высь. Думаю, что еще не поздно было бы». Как ни трогательно звучит эта жалоба, все же приходится скорее приветствовать ошибку, из которой она возникла, чем жалеть о ней, ибо правду поэту было бы еще труднее вынести.

А так как он всегда серьезно относился к своему искусству, то ему, несмотря на все ограничения, или, вернее, благодаря им, удалось создать одно произведение, которое стало прочным достоянием немецкой литературы. В разгаре своей борьбы за лавры драматурга он написал пару тюрингенских рассказов, которые сам считал только побочными работами. И один из них—«Резвушка и ее соперник»—ничего больше и не представляет; незначительная деревенская история со всеми фатальными особенностями этого модного тогда жанра; если в похвалу ей указывали, что герои ее не резонируют на спиновский манер, как крестьяне и крестьянки Ауэрбаха, то Людвиг, желая избежать Харибды, напоролся на Сциллу. Резвушка выступает как героиня, ибо ей удается вытащить из болота воз, который безуспешно старался вытащить даже деревенский кузнец, но затем ей приходится уступить свое первенство Фрицу, в свою очередь вытаскивающему из болота воз, вытащить который тщетно пытается Резвушка.

Но тем выше стоит второй рассказ—«Между небом и землей», который разыгрывается в тюрингенском филистерском гнезде. В нем явственно заметны следы его происхождения; героем его является филистер во всей своей красе. Когда он проливает слезы от волнения, он думает только о том, чтобы эти слезы

как-нибудь не попали на сюртук и не испортили его, а когда любимая женщина, в лихорадочном порыве любовного томления, падает ему на грудь, он испытывает только неприятное чувство, точно он боится, что, сделав какое-нибудь движение, он вылил бы чернила на какую-нибудь ценную бумагу. Несмотря на все эти курьезы, которые висят балластом на рассказе, он, по форме и содержанию, представляет мастерское произведение, прекрасный образец «родного искусства»\* задолго до того, как это понятие превратили в никчемный лозунг. Рассказ Людвига приводит к абсурду и другой никчемный лозунг, осуществляя то, что в нем является разумным: болтовню о работе, как той почве, которую должен выбрать роман, чтобы «изобразить немецкий народ там, где он сильнее всего». Новелла Людвига тесно связана с ремеслом семьи, в узких рамках которой она разворачивается, и нет ничего смешнее, чем насмешка за рапортовавшегося эстетика по поводу этой «практической» поэзии: «Герои Жан Поля взобрались бы на высокую башню, чтобы оттуда насладиться великолепной панорамой ландшафта; герои новых романов взбираются на башню, чтобы покрыть их крыши шифром». Дешевая насмешка сама себя осуждает. И наиболее трезвый «реализм» всегда предпочтительней совершенно бескровного «идеализма», и со стороны Отто Людвига это настоящий художественный прием, когда он создает для своего филистерствующего ремесленника особый фон путем контраста, заставляя его заниматься самым рискованным из всех ремесел. Сцены рассказа, разыгрывающиеся на крыше церкви св. Георга, отличаются такой трагической мощью, что они еще больше, чем сильные сцены «Маккавеев», заставляют жалеть о том, что немецкая литература потеряла в Отто Людвиге.

Кто внимательно занимался жизнью и поэтической деятельностью Отто Людвига, тот всегда проникается глубоким уважением к его борьбе и работе уже просто ради правды, которая одушевляет их. Но именно ради этой правды приходится выступить против всех попыток превратить Отто Людвига в идеал современного поэта. Он им не был, да и не мог быть. Это значило бы только оскорблять его память, если бы хотели тревожить покой мертвеца шумом и треском рекламы, которую он при жизни презирал, до такой степени презирал, что даже очень скромный, в сравнении с современными трубными раскатами, рокот «Молодой Германии» казался ему ревом «пещеры тигров».

\* Heimatkunst—родное, краевое искусство.

## Густав Фрейтаг

В Густаве Фрейтаге, который умер 30 апреля 1895 года, почти восьмидесяти лет от роду, в Висбадене, немецкая буржуазия потеряла, употребляя ее любимое словечко, одного из своих «представительных людей». Нигде не отражается так ярко определенный период ее развития, как в исторических, поэтических и политических исканиях Фрейтага. Это был период от 1850 до 1875 года; автор «Дебета и кредита» пережил дни своего блеска и славы на целых двадцать пять лет.

Творец «Дебета и кредита»,—ибо вместе с этим произведением больше всего сохранится имя Фрейтага. Когда перелистываешь его теперь, трудно понять, как можно было в молодые годы читать с восхищением этот роман. Вся беллетристика всех народов вряд ли имеет еще другого героя романа, от которого несло бы такой филистерской скукой, как от созданного Фрейтагом Антона Вольфарта. И совершенно нелепой фигурой является в настоящее время дворянский ментор буржуазного юноши: эта порода непереносных бездельников, которые стараются импонировать нарушением общественных приличий и, согласно утверждению поэта, действительно импонируют, все эти Финки, Больцы, Заалфельды, графы Вольдемары, которых Фрейтаг так любит и которые были нужны ему, чтобы внести хотя какую-нибудь жизнь в сонный мир немецкого мещанства,—все они нам теперь совершенно непонятны. Даже злодеи и комические второстепенные фигуры, которых Фрейтаг создавал по образцам Диккенса и до известной вполне определенной грани довольно удачно,—как бледны они стали теперь, как вымучен и самодоволен их юмор!



Как бы то ни было, успех, который имел этот наиболее читаемый из всех немецких романов, не был незаслуженным. Как произведение поэтического творчества меньше всего подвержен, он отразил решающий поворот, который постепенно совершился в немецкой буржуазии. Он помог ей сбросить с себя идеалистическую шкуру и облечься в мамонистическую. Таковым был тогдашний «натурализм» и «реализм». Юлиан Шмидт проповедывал эту новую теорию в трех толстых томах, подвергая самой резкой критике всех фантазеров, от Лейбница до Гуцкова; он требовал, чтобы роман «изображал немецкий народ там, где он сильнее всего, — за работой», то-есть за выколачиванием прибыли. Фрейтаг выбрал этот тезис как эпиграф для своего романа. Натурализм, некогда боевой сигнал всемирной истории, как призыв Руссо к природе, витал теперь, как полнощекый гений, над кофейными тюками фирмы «Шрейтер и компания». При всем том это был исторически необходимый поворот, и именно в нем заключается и право на существование, и причина влияния романа Фрейтага. Немецкий идеализм в его старых формах был уже мертв, а пролетариат, который должен был спасти его непреходящее содержание в новых формах, не был еще достаточно зрел, чтобы вступить во владение этим наследством. Напротив, немецкая буржуазия все лучше сознавала свои материальные интересы благодаря расцвету, который переживали эти интересы в первую половину пятидесятих годов. Она еще коснела в бесчисленных унаследованных предрассудках и чудачествах; не всемирную, а только посредническую торговлю ведет фирма Т. О. Шретера: это был новый, но еще искаженный и обремененный всякими стародавними мелочами мир, и верное изображение этого мира является главным притязанием романа Фрейтага на бессмертие.

Фрейтаг не был единственным представителем тогдашнего «реализма», но по происхождению своему, воспитанию, развитию он стал его классическим представителем. Никто другой не сумел так искусно и заботливо оказать все услуги литературного акушера рвавшейся на свет божий буржуазии, как именно Фрейтаг. Он родился в 1816 году в маленьком силезском городке на польской границе. Отец его был там бургомистром; чиновник старопруссского строгого образца, он в сороковых годах вышел в отставку, огорченный нарушением всех святыных заветов, так как один странствующий подмастерье не только не позволил ему с собой отеческого обращения, но, обжаловавши его грубость, навлек на старика Фрейтага выговор от начальства. Из родительского дома Густав Фрейтаг унес с собой все харак-

терные черты почтенного филистера и образцового пруссака. Всю свою жизнь он оставался и тем, и другим. Правда, филистером с свойственным всем филистерам большим пристрастием ко всем похабным анекдотам, рассказываемым по секрету; правда, пруссаком с архинастоящей, и постольку достопочтенной, окраской. В отличие от Трейчке и остальной своры ярых пруссоманов он не зачислял в ранг священных и бессмертных людей всякого старого осла или заядлого жулика, которому довелось играть какую-нибудь роль в прусской истории. У этой своры пруссомания представляет либо результат воспитания, либо результат вколачивания, либо средство карьеры. У Фрейтага она была прирожденной и, во всяком случае, являлась честным убеждением. Когда ему в исторических сочинениях приходится высказываться о том или другом прусском короле, он занимается не тенденциозным приукрашиванием, а пишет, как свой человек: у старика, правда, не все было в порядке, но он мой старик, а потому я за него. Это наивное пруссачество много содействовало литературным успехам Фрейтага; оно помогло ему сделать для пруссаков вполне приемлемыми буржуа, а для буржуа — пруссаков.

Годы ученичества Фрейтага были еще озарены последним сиянием классической философии. Он настолько усвоил ее, что уже никогда не смог стать вполне ремесленником. Это отличало его от его друга Юлиана Шмидта, злобные нападки которого на нашу классическую литературу встретили со стороны Лассалю столь же справедливый, сколь и жестокий отпор. Фрейтаг еще в конце сороковых годов являлся с Руге, и первые драмы его выдают больше бунтующего филистера, чем уже насытившегося. Он и в более поздние годы весьма остерегался, если не считать его плохую книгу о Карле Мати, ввязываться в полемику с революционными течениями буржуазии. И, несомненно, не только из осторожности, но и потому, что он был очень образованный человек, особенно в области истории. Он всегда сохранял — и это тоже является существенной причиной его успехов — известный контакт с буржуазной интеллигенцией, как и с буржуазным деловым миром. Вскоре после того, как он выпустил свой купеческий роман, он написал трагедию из жизни старого Рима, антикварская точность которой вызвала восторг всех профессоров, доцентов и преподавателей классической древности. Его «Картины из немецкого прошлого» представляют исторический труд, который, несмотря на свою непритязательную форму, а может быть, и благодаря ей, достоин всякой похвалы. Когда Фрейтаг на протяжении пяти томов хочет

доказать, что немцы две тысячи лет, «по своему характеру и способностям, по своим сильным и слабым сторонам», оставались всегда теми же самыми, что и филистеры его времени, то это, конечно, подлинная идеология филистера, но если отвлечься от этой причуды, остается огромная добросовестная и прилежная исследовательская работа, которая бесчисленное число раз развивает предвзятую теорию автора.

Фрейтаг отличало тонкое понимание исторических деталей. Если бреславльский университет дал ему теоретическое образование, то бреславльский торговый мир дал ему знакомство с миром материальных интересов. А когда литературные связи потянули его в Лейпциг, город немецкой книжной торговли, то он нашел там другой крупный торговый центр, где, как в Бреславле, немец выступал по отношению к славянскому востоку в качестве выдающегося носителя культуры. Навесные на Фрейтага революционные стремления быстро улетучились в результате 1848 года; революция снова укрепила в Фрейтаге пруссака. А вместе с Юлианом Шмидтом он издавал «Пограничный вестник», который усердно занимался сводничеством между немецкой буржуазией и прусским государством. В соответствии с этим Фрейтаг уже в первых статьях, написанных для этого еженедельника, напал на бунтующий пролетариат, на своих силезских земляков, Фрейгертнера, Мроса и Киолбасса, которые были выбраны в прусское национальное собрание. Весьма дешевыми, а потом и очень противными насмешками он обрушился на этих «курьезных чертей». А ведь они были представителями того кустарно-промышленного населения, которое даже национальный отчет вынужден был назвать «быть может, наиболее бедствующим населением во всей Европе». Над ним преступнейшим образом измывались в течение столетий короли и юнкера, к которым уже несколько десятков лет присоединялась и буржуазия, несколько не отставая от них в деле эксплуатации этих бедных людей.

Вот почему Фрейтаг стал классическим поэтом немецкой буржуазии, которая чем дальше, тем больше видела свое счастье и спасение в прусских штыках. Поэтические способности его были умеренны. У него почти совершенно не было фантазии, но никогда еще самое восторженное одушевление религиозного поэта не населяло небо более многочисленными ангелами, чем те бесчисленные домовые, которых Фрейтаг заставляет подносить каждый глоток прибыли фирме Т. О. Шретер. Ласаль замечает однажды, что немецкий буржуа не хочет довольствоваться тем, чтобы глотать свою прибыль только по праву,



а требует еще, чтобы она преподносилась ему в моральном соусе. И Фрейтаг прекрасно умел готовить этот моральный соус. Конечно, не из нечистых побуждений, а потому, что он ценил в немецком буржуа носителя культуры и в ограниченном смысле мог считать себя вправе признавать его таковым. Но, к сожалению, он и его хваленая буржуазия этот ограниченный смысл принимали за совершенно неограниченный! В «Журналистах» Фрейтаг восхвалял буржуазную прессу, в полном непонимании ее социальной структуры, как гениальную, бодрящую, привлекательную силу; единственную пророческую фигуру пьесы, braveго Шмока, он не изобрел и не обрел, а, как сам честно признается, выторговал у Альфреда Мейспера за несколько бутылок рюдесгеймского вина. Еще лучше удалось ему в «Пропавшей рукописи» изобразить ученый класс его эпохи, показать, как его философское образование зампирает в филологическом буквоедстве, как его фаустовское стремление вырождается в почтенное, суконное, сухое и притом комически высокомерное филистерское умонстроение.

Не так хорошо, как это делала немецкая буржуазия, умела ценить своего энергичного борца прусская бюрократия. Скромный либерализм Фрейтага казался юнкерам и попам мантийфельщины уж слишком чрезмерным, и, чтобы избавиться от ее цепких лап, Фрейтаг предпочел укрыться в качестве «гофрата» под сенью «светлейшего государя», герцога Эрнста Кобург-Готского. Нельзя сказать, чтобы это было очень храбро, и Фрейтаг мог бы быть более высокого мнения о себе и не соглашаться на то, чтобы потонуть в толпе всяких Больманов, Темпельтеев и других светил литературы и театра, которые собрались при кобург-готском дворе. Все же известный остаток буржуазного самосознания продолжал в нем жить. Мания величия мелкокняжеского деспотизма в «Пропавшей рукописи» и еще больше в «Гнезде корольков», замок «Готаха» и герой Ианно, который отличается такой недогадливостью и незадачливостью во всех своих дипломатических переговорах, который тайно общается с «скоморохами», чтобы они воспевали его славу, который, наконец, после великой катастрофы мнит себя «независимым государем» в то время, когда император стал его верховным сюзереном: все это очень похоже на карикатуру на хозяйство герцога Эрнста. И если Фрейтаг добрался даже до превосходительства, — даже до прусского, если мы только не ошибаемся, — то он во всяком случае не позволил ему исказить свою буржуазную фамилию, в отличие от многих других поэтиков.



После 1870 года слава его начала блекнуть. Он был поэтом немецкой буржуазии на определенной средней ступени ее развития. А теперь на страну пролился дождь миллиардов, капитализм начал лихорадочно развиваться, в буржуазной прессе Шмоки кишели, как черви в трупe, и место Густава Фрейтага с его «Пограничным вестником» занял Пауль Линдау с его «Настоящим». С возмущением писал по этому поводу Руге, все мечты которого рассыпались прахом: «Блуждали является руководящим писателем и анонсируется даже Редвин. И это есть «Настоящее»? И это—*наше* время?.. Линдау собрал в одну кучу всех знаменитостей без различия направления. Вся история представляет, повидимому, только спекуляцию». Это была, действительно, только спекуляция, и Фрейтаг отказался принимать в ней участие. Он написал еще серию романов под общим названием «Предки», которые отличаются только умеренным поэтическим талантом, но если и не всегда, то очень часто обнаруживают тонкое понимание культурно-исторических связей. Каждый новый том вызывал в «Настоящем» глупую пародию, служившую утешительным доказательством того, что у этих борзописцев, вместе с последними остатками убеждений, улетучивались и последние остатки образования.

В последние десять лет своей жизни Густав Фрейтаг выступал редко, и ни одно из этих высказываний не дает возможности сделать определенное заключение о том, с каким чувством он наблюдал вырождение класса, которому посвятил свою жизнь.

### Кое-что о Густаве Фрейтаге

«Если же Ильзочка возьмется за чтение и найдет среди своих книг переписку Гете с госпожой Штейн (сохранились только его письма), то она, возможно, испытает разочарование. Она, быть может, найдет, что эти письма, как любовные письма, имеют очень небольшое значение, что они вообще только случайно касаются внутренних настроений и почти все или дают, в форме маленьких записок, отчет о каких-либо событиях, или дополняют в письменной форме обыденные сношения в их чисто внешних формах и проявлениях... Итог: это убогая, весьма бедная красками и словами любовная беседа. Если приять к тому же в расчет, что имеется еще муж, как третий партнер, весьма дружески наблюдающий это и находящийся с Гете в товарищеских отношениях, то становится не по себе и хочется

сказать: мы, дикари, все же лучше их. Вульпиус действительно явилась для Гете и освобождением, и избавлением. Я и потому еще указываю Ильзочке на эту переписку, что она в немецкой литературе больше всего известна и прославляется нашими учеными мусорщиками как возвышеннейшее изображение благородной любви. О, господи!»

Так пишет влюбленный поэт своей возлюбленной о письмах Гете к Шарлотте Штейн, и следует признать, что он в своем жизнерадостном настроении дает правильную оценку этих писем. Можно быть самого различного мнения об этих любовных письмах Гете. Есть люди, которые считают потерянным всякий день, когда им не удастся заглянуть в эту переписку, но есть и такие, которые думают, что мир ничего не потерял бы, если бы эти письма были так же уничтожены, как и письма госпожи Штейн к Гете. Но можно легко понять, что современный поэт трезво отворачивается от зрелища, которое представляет Гете в его переписке с госпожой Штейн. Это продолжавшееся пять долгих лет изнывание гениального человека в полном расцвете сил в тщетной погоне за расположением стареющей, некрасивой и даже не умной женщины, кокетничающей с ним самым противным и расчетливым образом, действительно могло показаться этому поэту «убогим», и он имеет право сказать, что «мы, новые люди, более притязательны, когда даем и получаем».

Но более всего странно и замечательно в данном случае, что этот поэт, относящийся с таким снисходительным сознанием к бесхарактерному вздыхателю Гете, насчитывал уже более семидесяти лет и в этом библейском возрасте предъявлял такие же притязания по части «давания и получения», как если бы он был моложе на пятьдесят лет. При этом у него было столько же, если не больше оснований, чем у Гете, для «убогого» поведения. Он не был холостяком, как Гете, а имел жену, хотя и неизлечимо больную. А его «дорогая, дорогая Ильза», его «дорогая жизнь», его «славная женка» была, как и госпожа Штейн, мать многочисленных детей и супруга третьего, который, правда, не относился дружески к их связи и трактуется далеко не товарищеским образом, а, наоборот, поминается в письмах весьма неодобрительными и нелестными эпитетами. Еще более странно и замечательно, что этот современный поэт изображается в немецкой литературе как образец буржуазной респектабельности, и в герое своего наиболее читаемого романа создал такое чудище добродетели, какое в более совершенном виде нельзя найти в беллетристике всех времен и народов.

Одним словом: мы говорим о только что вышедших письмах Густава Фрейтага его третьей и последней жене\*. Они произвели немалый переполох в буржуазной прессе, и сын поэта от второй жены публично протестовал против их опубликования. Можно понять чувство пиетета, которым продиктован был этот протест, во всяком случае скорее и легче, чем—скажем—беззаботность, с которой падчерица Фрейтага, дочь его «Ильзочки» от первого брака, издала эти документы позднего счастья любви. Проработать целых шестьсот страниц зачастую весьма банальной дребедени, которая не может вызывать восхищение у семидесятилетнего, хотя вполне понятна у семнадцатилетнего,—задача весьма тяжелая. Фрейтагу было почти уже семьдесят лет, когда он познакомился с Анной Стракош, женой театрального деятеля, который, как учитель декламации еще со времен Лаубе, завоевал себе определенное имя в истории венского театра. Пять лет ухаживал за ней Фрейтаг, пока ему удалось в 1891 году, при помощи герцога Готского, добиться развода со своей женой и пока его возлюбленная получила после, повидимому, весьма хлопотливого процесса развод от Стракоша, который, впрочем, сумел утешиться в своей потере, женившись после еще два раза.

Третий брак Фрейтага длился пять лет; достигши почти восьмидесяти лет, он умер в 1895 году. Брак этот оправдал все надежды, которые возлагал на него Фрейтаг, и это в конце концов представляет лучшее оправдание для его жены, бывшей в два раза моложе его. Во всяком случае более основательное оправдание, чем опубликование любовных писем, которые писал ей будущий супруг, в течение пяти лет ожидания. Поскольку они бросают путем обратного отражения свой свет на характер этой женщины, они не вызывают большой симпатии. Уже вечно повторяющееся «Ильзочка»—Фрейтаг очень редко обращается в своих письмах к своей возлюбленной непосредственно, а пишет о ней чаще всего в третьем лице—действует в известной степени комически. В романе «Пропавшая рукопись» Фрейтаг окрестил свою героиню именем Ильзы и снабдил ее рядом предков: в доисторическое время—провидица, в эпоху саксов—жрица у жертвенного камня, затем—христианская дароподательница, в эпоху Тридцатилетней войны—дочь кавалериста, в восемнадцатом веке—пиетистка: если эта возвышенная последовательность поколений в прозаической действительности заканчивается перелетной птичкой из венского театрального мира, генеалогия которой скорей ведет в великолепный мир

\* *Gustav Freytag. Briefe an seine Gattin. Borngräber in Berlin.*



Востока, чем в дубовые рощи херусков, то все это звучит в напыщенных, а подчас и пылких письмах Фрейтага точно хихикание шаловливого кобольда.

Для буржуазной прессы эти письма явились неприятным сюрпризом, и Кнутабоец—Эртель сейчас же предложил своим коллегам замолчать их. Но удастся это или нет, мы, со своей стороны, не должны дать себя заразить этим страхом буржуазии по поводу различных нарушений принятых условностей ее любимыми поэтами. Было бы чересчур дешевым удовольствием позабавиться на счет того, как буржуазная чопорность еще лишний раз показывает свою оборотную сторону. Это случалось уже тысячу раз, и не приходится удивляться, если это случилось в тысячу первый раз. Напротив, в этих письмах выявляются некоторые чисто человеческие черты Фрейтага, которые, несмотря на все, привлекают к себе внимание читателя, и только ради них мы хотим заняться этим объемистым томом.

Прежде всего производит приятное впечатление скромность поэта, в особенности, если сравнить ее с притязаниями, которые предъявляют теперь его братья в Аполлоне. В этом году не прекращается кудахтанье буржуазной прессы по поводу пятидесятилетия со дня рождения разных поэтиков. Фрейтаг, наоборот, когда хотели торжественно отпраздновать его семидесятилетие, отклонил весь этот треск и шум в открытом письме, из которого мы приводим здесь некоторые места:

«Что собственно хотят наши милые немцы придумать хорошего в связи с упомянутым днем? Против этого я должен возразить, как и бедный Шмок, но только с большим основанием, что у меня все в порядке, и сюртук, и сапоги, я имею столько денег, сколько мне нужно для себя и своих, и не хочу иметь их больше, а потому не могу служить годным объектом ни для какой дотации, дара или почетного преподношения. А разве нельзя устроить сбор с благотворительной целью, чтобы передать торжественно эту сумму юбиляру, предоставив ему самому определить, на что пойдут эти деньги? Это самая неприятная комбинация для всех участников, и я торжественно протестую против нее. Те, кого привлекают к этим сборам, всегда склонны думать, что они делают хорошее для того, во имя кого делается такой сбор; но тот, который получает право распоряжаться этой суммой, должен ломать себе голову над вопросом, на что ее употребить. Ибо гораздо легче собрать такую сумму, чем вложить ее в какое-нибудь дело с пользой для других... Остается еще красивое произведение искусства в каком-нибудь особом стиле: ассирийском, папуасском или барочном? Благодарю



покорно. Таким великолепием любишься некоторое время, затем ставишь его под колпак или завесу и только обременяешь себя постоянной заботой об охране его от пыли, ржавчины и мышей. Когда я вспоминаю о бесконечных преподнесенных мне диванных подушках, изъеденных молью, когда я смотрю на пресс-папье, которые без всякой пользы лежат одно на другом, и драгоценные письменные приборы, которым только немного нехватает, чтобы быть действительно полезными, то меня охватывает ужас при мысли о всех этих безделушках, которые обкладывают человеческое существование, и я думаю, что величайший прогресс нашего будущего будет заключаться в том, что наши богатые люди научатся понимать, как мало значат для их жизни и счастья все эти красивые мелочи. Что же остается еще в конце концов для такого торжественного праздника? Старое немецкое торжество с тостами и песнями. Но когда друг наш Пипенбринк держит в праздничном помещении свои торжественные речи, мы уже заранее знаем совершенно точно, что он скажет и что мы с полным уважением и мужественной расстроганностью будем ему отвечать. Ах, истинное чувство в таких случаях почти неизбежно чадит в фразах. И меня часто тяготит опасение, что мы, немцы, за последние двадцать лет слишком много грешим в этом направлении, что эти непрерывные тосты и юбилеи не являются достаточной порукой прочности нашего хорошего расположения. Поэтому от всего сердца прошу предоставить меня в названный день моим мыслям, моим близким, личным друзьям, которых мне сохранила моя судьба, и дроздам в моем саду, которые уже рано утром собираются в своих черных фраках пропеть мне юбилейную песнь».

После этого послания всякое публичное чествование его семидесятилетия было отменено, но все же Фрейтаг получил многочисленные поздравления. Вот что писал он по этому поводу: «Ответы меня все больше затрудняют, во многих случаях это только фразы. Я, однако, твердо решил не беспокоить больше публику этим делом и отказаться от публичного ответа: многочисленные доказательства и т. д. делают для меня невозможным отвечать на все письма и т. д. Я лучше отдохну несколько ночей и напишу: «Прошедшие дни были весьма приятны для плоти, еды, питья, веселой беседы, только душа страдает немного от этого непрерывного потока похвал и т. д. Если это еще не чрезмерная самооценка, то во всяком случае подготовка к ней». Если современные поэтики страдают только этой болезнью, то они имеют по крайней мере одно надежное право на бессмертие».

Однако не только в сравнении с этим мелким человеком, но даже в сравнении с поэтами первого ранга, с Гете, с Гёббелем, Ибсеном, Фрейтаг умеет лучше сохранять достоинство в сношениях с великими мира сего. Если согласиться, что поэт должен идти рядом с королем, что, конечно, можно и не признавать, то Фрейтаг, по крайней мере, сделал разумное ограничение: только как равный с равным. Он пишет: «Пылкую лойяльность и преданность, которые чувствуют даже высокоодаренные люди к этим господам, которым они посвящают свою жизнь и силы, я, в силу своей натуры, никогда не испытываю по отношению к властителям земли, и если меня на мгновение охватывало такое чувство, то я сейчас же отделялся от него, как от ложного, так же, как еще мальчиком не испытывал удовлетворения после молитвы. Наиболее сильное чувство, которое меня охватывало в общении с ними, было чувство веселого юмора. Мои высокопоставленные друзья всегда чувствовали жесткость моей натуры или, чтобы сказать гордо, суверенность поэтического дарования. Я никогда не принадлежал им целиком, был всегда больше гостем, чем своим человеком». У Фрейтага это не только слова; письма его дают немало доказательств, что он действительно умел так поступать. Он действительно смотрел на государей с «веселым юмором», как на больших и сильно испорченных детей.

В особенности на своего «вождика», герцога Эрнста Кобург-Готского, с которым ему, как владельцу маленького имения в Зиблебене, около Готы, приходилось особенно часто встречаться. Когда этот комический персонаж хотел в начале шестидесятых годов, при помощи партии прогрессистов, стать германским императором, Фрейтаг просто прекратил с ним всякие дружеские отношения, и герцог вынужден был затем первый обратиться к Фрейтагу. Когда он позже хотел сделать Фрейтага или сына его бароном, Фрейтаг весьма энергично отказался и за себя, и за сына от этой чести. Когда герцог затем попытался достичь своей цели, пожаловав поэту орден, с которым связано было наследственное дворянство, то Фрейтаг, — повидимому, к великому огорчению «Ильзочки», — публично отказался от этой чести. Он не хотел пачкать своего гражданского имени.

Эти письма снимают также с имени Фрейтага самое отвратительное пятно, которое до сих пор оставалось на нем. Сейчас же после смерти императора Фридриха, с которым, как и с его женой, Фрейтаг был близко знаком, он опубликовал книгу, которая основательно потрепала примерный образ этого государя, как его состряпала себе партия свободомыслящих, но

зато вызвала одобрение здравствующего ныне императора. Так возникло совершенно неизбежное подозрение, что Фрейтаг хотел услужить восходящему солнцу за счет ушедшего, в лучах которого он прежде так хорошо согревался.

В действительности дело обстояло совершенно иначе. Император Фридрих, повидимому, имел роковое сходство с своим дедом, героем Иены: он соединял ограниченное чванство своим богопомазанничеством с поразительной духовной посредственностью. Когда он в 1869 году, во время поездки на открытие Суэцкого канала, попал также в Иерусалим, он, при посещении храма гроба господня, был так сильно потрясен, что почти потерял сознание. Он решил после этого принять там причастие, совершенно один, без всякой свиты. Для этого благочестивого акта он украсил себя всеми своими орденами, надел большую ленту ордена Черного орла через плечо и привязал к колену орден подвязки, чтобы явиться пред лицо господя бога во всем королевском блеске. Фрейтаг замечает по этому поводу: «Души этих больших детей имеют в себе еще нечто более странное, чем души других людей». Но еще курьезнее другой факт.

Более старые современники помнят еще таинственный конфликт из-за мемуаров императора Фридриха, которые были увезены вдовой в Англию, несмотря на все притязания прусских архивов. На этот счет Фрейтаг дает своей «Ильзочке» следующие объяснения: «Я знаком с этим собранием документов и не думаю, чтобы там было что-нибудь о жене, ибо он не считал эти документы большой тайной, так как ему помогал в этой работе секретарь. Главная часть их состоит из газетных вырезок. Бедный человек тщательно собирал всякое публичное высказывание о его персоне, с радостью присоединял к этому собранию малейшую хвалу и на вырезывание и наклеивание этих пустяков, особенно в последние годы, ухлопывал наибольшую часть своего так называемого рабочего времени. Боюсь, что знакомство с этим собранием обнаружит только печальную картину его величайшей слабости, и нельзя ничуть поставить вдову в вину, что она охотно желала бы скрыть это собрание от посторонних глаз». А собрание это составляло, между прочим, не меньше тридцати семи томов.

«Либерализм» этого наследника трона коренился—если не считать обычного антагонизма к предшественнику—в его жене, а она находилась под влиянием кружка политических доверенных, среди которых, наряду с Норманном, Стошем, Роггенбахом, не последним был и Фрейтаг. Но к концу семидесятых годов в окружении наследника появилась новая фигура—камер-



гер Зекендорф, о котором буржуазная пресса писала, когда он умер несколько лет назад, что он был вторым мужем императрицы. Что случилось затем, Фрейтаг рассказывает в письме к «Ильзочке»: «Моя скорбь по поводу «потерянных усилий любви» уже длилась десять лет и постепенно смягчалась. Я могу сказать теперь, что давно имел предчувствие, которое иногда высказывал и Стошу, что кронпринц погибнет раньше, чем доберется до трона. Постепенное хирение жены отнимало у него остаток жизненной силы еще раньше, чем развилась его болезнь, и еще больше—пассивное ожидание того времени, которое должно было дать ему то, к чему он так болезненно стремился: весь блеск императорского величества. То, что тщеславный, глупый юнец, безумно честолюбивый, мог своим вмешательством вызвать расстройство, изоляцию и разрушение, что он сделал совершенно бесплодной многолетнюю работу других—это, конечно, только жестокая ирония судьбы. Правда, не случилось это в такой форме, это случилось бы в другой. А случилось бы это наверно». Личное «расположение» кронпринца и его супруги к Фрейтагу сохранилось, но если он все же не мог избежать крушения своих политических надежд, то ему этого нельзя поставить в бесчестье.

Вполне понятно поэтому, что Фрейтаг не мог относиться с одобрением к культу, которым партия свободомыслящих окружила императора Фридриха после его смерти, в особенности поскольку он своим острием направлен был против нового императора. Не потому что Фрейтаг когда-либо просил или получил у последнего какую-нибудь милость или хотел оказать на него какое-либо влияние! Но он был все же монархист, как и партия свободомыслящих была монархической, и считал политически нецелесообразным, ради одного только призрака, толкать молодого монарха, так сказать, силком в лагерь юнкеров. Он выразился однажды, что прусский король должен быть первым чиновником и первым солдатом, но не первым дворянином страны. При данных предпосылках Фрейтаг был более умным политиком, чем Евгений Рихтер, который при этом случае трактовал его с комическим самомнением, как беллетриста, которому недоступны парламентские лавры.

Книжка об императоре Фридрихе была последней работой Фрейтага. Она принесла ему шестнадцать тысяч талеров, как он с удовлетворением констатирует при случае, но она лишила его того «политического и всеми признанного полжения», которое он занимал до тех пор. Нападки свободомыслящих сыпались на него, как град; его объявили антисемитом и обвиняли



в подхалимстве пред Вильгельмом, а один свободомыслящий бард даже разразился стихотворением—«На могиле Густава Фрейтага». Но Фрейтаг не дал себя напугать. Он писал: «Верные немцы в большинстве своем недовольны, что я испортил идеальный образ, который они составили себе о «нашем Фрице», и они весьма склонны взвалить всю ответственность за это на меня, как нарушителя мира. Что их идеал не соответствует действительности и что он стал политической опасностью для всего либерализма, этого они не хотят понять. Они даже не подозревают, как почтительно и осторожно написана книжка». Утрата популярности была ему неприятна, но он думал, что поступил правильно, а потому должен сохранять спокойствие.

Мягко судил он также о недовольстве императрицы. «Когда я вспоминаю время, когда она, еще молодая, исполненная надежд, с верой в себя и в свое высокое призвание перевоспитать своего слабого супруга, обратилась к нам, когда я изобразил для нее принцессу в «Пропавшей рукописи» и все превращения и злоключения, которые она проделала, то сейчас же становится ясно, что творческая фантазия поэта едва ли может придумать что-нибудь более печальное, чем проделывает действительная жизнь с этими нежными, избалованными детьми счастья». В таком эглетическом настроении Фрейтаг расстался с этой «повелительницей».

Фрейтаг отнесся совершенно равнодушно к конфликту между новым императором и Бисмарком. Он никогда не был поклонником Бисмарка, его чистокровное буржуазное мировоззрение всегда верно угадывало чистокровное юнкерское мировоззрение Бисмарка. Ему оставалось также совершенно непонятным историческое значение рабочего вопроса, из-за которого главным образом и произошел конфликт между императором и Бисмарком. Лекции, которые он читает по этому поводу своей «милой женошке», достойны того, чтобы их, вместе с сказкой Рихтера о бережливой Агнесе, сохранить для потомства. Фрейтаг, правда, понимал, что ни Бисмарк, ни император не смогут привлечь на свою сторону рабочих при помощи всяких подачек, но он считал счастливым обстоятельством то, что они таким образом могут увеличить самомнение рабочих. Ибо тем скорее они восстанут, а теперь еще возможно с ними справиться, что через двадцать лет может оказаться уже невозможным.

Фрейтаг был настолько насквозь буржуазным человеком, что совершенно не понимал рабочего вопроса. Но внутри своих границ он все же был человеком, стоявшим на собственных ногах. Напыщенная поза, с которой Гергарт Гауптман пропел

канцлеру Бюлову горестную прощальную песнь, была абсолютно чужда Фрейтагу. И следует ему также засчитать в актив и то, что он сохранил в достаточной степени «веселый юмор», чтобы в восемьдесят лет еще мурлыкать, как влюбленный кот, пред своей «Ильзочкой», вместо того, чтобы состряпать аллегорически-деревянную драму в честь старческой любви.

## Рейтер

Фриц Рейтер

Мне уже неоднократно приходилось указывать, на каком низком уровне стоит буржуазная история литературы даже в сравнении с буржуазной исторической наукой вообще. К каждому мало-мальски известному поэту присасывается куча пьявок, высасывающих из него каждую каплю свежей крови, чтобы таким образом вздуть собственное ничтожество. Это сравнение хромает, однако, постольку, поскольку настоящие пьявки не одержимы духом конкуренции, который заставляет биографов и комментаторов одного и того же поэта выступать друг против друга, что, правда, необходимо, ибо дает возможность дальше тянуть это выгодное дело.

Есть, конечно, достойные уважения исключения, но в общем главными особенностями буржуазной истории литературы являются, с одной стороны, жалкое крохоборство и поистине отвратительное византийство—с другой. Смотря по условиям времени и места на первый план выступает то одна, то другая особенность. В то время как, чтобы привести только самые свежие примеры,—главный терзатель Лессинга воспользовался столетием берлинского университета, чтобы превзойти самого себя по части верноподданических курбетов\*, главный терзатель Рейтера устроил, в связи с столетием со дня рождения последнего (7 ноября 1810 года), так называемую выставку Рейтера, на которой фигурировали, между прочим, и такие пред-

\* Эрих Шмидт.

меты поклонения для верующих, как пепел последней сигары, выкуренной Рейтером, и локон из волос его жены. Для этой выставки отведен был зал прусской палаты депутатов, и буржуазные газеты дали о ней почтительнейшие отчеты. Правда, за исключением одной только «Hilfe» («Помощи»), которая, однако, тоже не совсем понимает «знамения времени», когда пишет: «Скандал просто, что нас еще могут в настоящее время угощать такими безвкусицами». Не «еще», а «уже» следовало бы сказать, ибо такой симптом ужасного падения был бы двадцать лет назад немислим.

Профессор Гедерц, организовавший эту выставку, уже много лет или даже десятилетий занимающийся труположством по части Рейтера, само собой разумеется, чистейшей воды византиец. Его писания о Рейтере и его Рейтер-календари, которые он, если не ошибаемся, издает ежегодно, отличаются невероятнейшим раболепием пред «высокими особами». Так и слышишь, как дрожь почтения пробегает по профессорским косточкам, когда он регистрирует каждый благосклонный взгляд, который соблаговолил бросить на Рейтера какой-нибудь прусский принц или какой-нибудь мекленбургский герцог. Достаточно сравнить биографию Рейтера, опубликованную Гедерцом в издательстве Реклама и посвященную несколькими императорско-королевским высочествами, с биографией, которую тридцать лет назад написал, как введение к собранию сочинений Рейтера, Адольф Вильбрандт, и мы сейчас же увидим, как глубоко пали мы за эти тридцать лет.

Прилежный и добросовестный труд Вильбрандта в свое время вызвал рецензию Гвидо Вейса в «Wage» («Весы»). Мы позволим себе повторить некоторые положения этой критики, так как она, по нашему мнению, представляет лучшее из того, что когда-либо было написано о Рейтере.

«Начнем с самого трудного: с протеста. Вильбрандт называет нашего поэта «величайшим немецким юмористом нашего столетия», и именно по этому поводу мы хотим с ним объясниться. Если, как это, повидимому, вытекает из предшествующих рассуждений Вильбрандта, который считает «юмор» свойством всех мекленбуржцев, этот термин обозначает несокрушимый, веселый темперамент, который в худших условиях умеет найти для себя материал, то эта похвала слишком недостаточна для автора «Бездомных»; если же, напротив, биограф Рейтера имел в виду юмор, как определенное мировоззрение, то было бы несправедливо мерять этой меркой Рейтера. Мы не будем здесь заниматься разбором всех неудачных определений «юмора» от



«смеха сквозь слезы» Генриха Гейне до «гнездящегося в колосьях и поющего в заоблачных высях» Жан Поля: не подлежит сомнению, что юмор, настоящий юмор Стерна и Жан Поля, представляет не счастливый дар природы, который она дает поэту с колыбели, а медленно созревающий плод изучения самого себя и окружающего мира. Не случайностью является действующее часто неэстетически обилие ученых цитат у английского и немецкого юмориста; такое «изучение великого и малого мира» и приводило как раз к разумной резиньятии, которая в конце концов предоставляет действительности идти и дальше тем путем, какой угодно было выбрать богу.

Рейтер несомненно отличался от природы весьма большой способностью стать юмористом в нашем смысле слова; его комическое дарование является величайшим в немецкой литературе; он мастерски владеет сентиментальным, и в области мрачного пафоса он сумел достичь на своем родном диалекте необыкновенных эффектов. Но все эти великолепные таланты явились для него не средством достижения более возвышенного, не средством эстетической дисциплины, а поставлены были на службу инстинкту, который в большинстве случаев руководил Рейтером удачно, но часто, наряду с прекрасным, давал безвкусное и некрасивое. Так и лучшие свои вещи он портит пристрастием к старым и плоским шуткам, каламбурам и анекдотам. Он не умеет очертить психологическое развитие и осложнение. Конфликты он изображает не в нормах души и нравов, а в самых прозаических параграфах уголовного кодекса, как это указывает Вильбрандт на примере «Бездомных». Наряду с последним произведением приходится поставить и уголовные эпизоды в «Ганне Нюте» и «Годах крестьянства» — тоже весьма неудачные. Нигде не встречаем мы у Рейтера место, слово, на котором остановилась бы наша мысль, к которому хотелось бы опять вернуться, и даже там, где сюжет и ситуация толкают к идеально возвышенному, выступает только идейное бессилие. Отсюда всеобщее недовольство таким произведением, как «Монтекки и Капулетти», которое само по себе является великолепной, по своей правдивости и безыскусственности, карикатурой на штангеновские общества путешественников, в сравнении с которой «Тилль в Элладе» совершенно отступает на задний план. Правда, эти недочеты объясняются восторженным приемом, встреченным произведением Рейтера у немецкой публики, которая так охотно плачет и смеется при чтении книги, чтобы сейчас же забыть о ней. Еще лучше, еще удобнее слушать, как публично читают эти веселые рассказы — в одиночку читаешь

только книги, которые вызывают потребность сделать паузу и продумать прочитанное,—а недостатка в таких чтецах Рейтера никогда не было.

«Но Капитолий связан с Тарпейской скалой, и публика, которую так легко развеселить, часто бывает неблагодарна. То, что стало предметом моды, должно подчиняться ее закону непостоянства, и мы сомневаемся, что настоящее поколение возьмет на себя труд, при своем исчезновении, внушить и следующему поколению интерес к этим поэтическим произведениям. Так лет через десять—двадцать настанет пора «незаслуженного забвения».

«Не по доброй воле написал я эти строки. Меня вынудило это сделать только неудачное выражение Вильбрандта. Ибо, как бы ни решило этот вопрос будущее, мы в настоящем немало наслаждались этим гениальным природным дарованием, и дядя Брезиг, вместе с старым Моисеем вплоть до Баушана, остаются нашими близкими и дорогими друзьями».

Но и в других отношениях демократы старого хорошего каллибра, даже тогда, и именно тогда, когда они являлись тонкими литературными ценителями, как Гвидо Вейс и Франц Циглер, всегда относились критически к Рейтеру. Циглер заметил раз весьма саркастически, что Рейтер выявил себя настоящим немцем и в том отношении, что мог шутить даже по поводу такого гнусного издевательства над правом, как прусское «преследование демагогов». Нам неизвестно, какого мнения был о Рейтере Фрейлиграт, но одновременно с «Годами крепости» появились и воспоминания Ариольда Руге о годах его заключения в крепости, которые он так же долго, как Рейтер, в качестве «демагога» отсидел в казематах Кольберга. По поводу них Фрейлиграт писал Руге: «Ваша тюремная история представляет важный документ для знакомства с тогдашними ужасными временами, и задорный юмор, с которым вы относитесь к пережитым вами мучениям и к негодям, которые вас подвергали им, производит поистине возвышающее впечатление. Свежее дыхание свободы и бодрого, непоколебимого мужества веет на нас с этих тюремных страниц. Вы не только говорите это: видишь и чувствуешь, что эти мерзавцы не могли справиться с вами, что тюрьма, напротив, сделала вас свободным». Характерно для эпохи прусского конфликта, что воспоминания Руге, хотя они и в чисто литературном отношении, именно своим «задорным юмором», стоят выше рассказа Рейтера, прошли почти незамеченными, тогда как книга Рейтера вызвала настоящую бурю восторга. В то время как Руге был типичным буршеншафте-

ром и представителем—во всей их тевтонской ограниченности—революционных традиций буршеншафтов, Рейтер попал в члены буршеншафта только как храбрый собутыльник и не имел никогда никакого представления об их историческом значении. Именно поэтому рассказ Руге,—в чисто литературном отношении, ибо политически все наши симпатии находятся на стороне нашего Вильгельма Вольфа, который, представляя собой третий вид буршеншафтера-демагога, вынес из крепости Зильберберг, где он был вместе с Рейтером, жестокую ненависть ко всякому угнетению,—производит «поистине возвышающее впечатление», а «Годы крепости» Рейтера, несмотря на все веселые штучки, оставляют в конце концов впечатление только угнетающее.

Конечно, вся жестокость прусских гонителей демагогов выявлялась к еще более гнусном виде, когда она направлялась не против серьезных противников, а против веселого кутилы студента, о котором эти негодяи в своих протоколах сами говорили, что он представляет опасность лишь для самого себя. Но если доброму сердцу человека-Рейтера приносит всяческую честь, что он сумел преодолеть ненависть против этих мерзавцев, то поэту-Рейтеру не удалось, да и не могло удасться, показать дьявольскую злобу, сгубившую его юность, в «преображающем свете юмора», как утверждают его буржуазные почитатели. «Годы крепости» не имеют ни капли настоящего юмора; напротив, основной тон их составляет сентиментальная, плаксивая мелодия на тему о том, как безобидные юноши, которым захотелось носить черно-красно-золотые ленты, попадали за это в тюрьму или даже отправлялись на эшафот. Однако эта сентиментально-плаксивая мелодия великолепно попадала в тон сентиментально-плаксивой политике, которая вовдекала партию прогрессистов в конфликт с прусским правительством, с той лишь разницей, что она с гораздо большим основанием, чем во время бно буршеншафты, могла жаловаться, что Бисмарк не хотел верить в ее абсолютную безобидность.

Несомненная заслуга Трейчке заключается в том, что в своей истории он восстановил историческую честь буршеншафтов, хотя он сделал это скорее не в интересах исторической истины, а с целью реабилитировать «преследование демагогов». В другом же отношении Трейчке был только предшественником Гедерца. В заключении своего пресловутого памфлета против социализма он, после бешеной ругни, вдруг становится сентиментальным и пишет: «Когда мне временами становилось уж очень тошно от всех расплывающихся картинок счастья в волшебном зеркале социализма, я находил утешение у тебя, добросердечный



и правдивый друг нашего бедного народа, старый, дорогой Фриц Рейтер. Тысячи плакали при вести о твоей смерти, ибо от тебя они узнали, как богата и почетна их маленькая жизнь и как благословенно проклятие труда». Когда читаешь эту чепуху, хочется воскликнуть вместе с дядей Брезигом: «Ты бы хоть нос попридержал!» Всю вздорность тирады Трейчке сейчас же раскрыл Шмоллер, ответив ему: «Как будто дядя Брезиг и brave Гаверман были голодающими пролетариями, как будто вся поэзия Рейтера не черпает своих тем в средних кругах общества, в кругах зажиточных крестьян и арендаторов, сельских старост и мелкой буржуазии, которым как раз и угрожает гибелью современное развитие». Это сказано как нельзя лучше. Мир, изображаемый Рейтером, это мир, из которого рекрутирует свои наиболее надежные батальоны Союз землевладельцев; не только Помухельскопы, или Аксели фон Рамбовы, или Фрицы Тридельфицы, но также и Францы Рамбовы, и Брезиги, и Гаверманы были бы теперь восторженными читателями «Немецкой ежедневной газеты». Либеральным мудрецам, которые думают, что Союз землевладельцев представляет лишь демагогический фабрикат нескольких продувных юнкеров, можно порекомендовать «Годы крестьянства» Рейтера не только для эстетического наслаждения, но и для политического поучения.

Но все это отнюдь не должно бросать какую-либо тень на Рейтера, а только помочь нам определить его поэтическую особенность, и является последней и в конце концов единственной целью всякой истории литературы. Рейтер, несомненно, как человек, имел очень доброе сердце и питал искреннее сострадание к бедным нищим, однако и в тот единственный раз, когда он взялся защищать их дело, он не пошел дальше сентиментальной плаксивости и заставляет загнанного батрака, убивающего своего хозяина в порядке законной самообороны, терзаться жесточайшими угрызениями совести. «Бездомные» стоят эстетически ниже «Годов крестьянства»: Рейтер чувствует себя свободно только среди того землевладельческого среднего класса, который в лучшем случае относится к эксплуатируемому им пролетариату с чувством благожелательного превосходства и находится в весьма слабой оппозиции к юнкерству, чтобы, когда дело дойдет до краха, составить с ним одно сердце и одну душу. С этим вполне согласуется и представляется совершенно правдоподобным, что Рейтер, как рассказывают некоторые из его буржуазных поклонников, отзывался об агитационной деятельности Лассалля не лучше всякого заядлого буржуа.



Рейтер никогда не был «народным поэтом», если под словом народ понимать нуждающиеся массы. Правда, Бисмарк назвал его даже «избранным народным поэтом», который всегда готов был пожертвовать свободой и жизнью для отечества, но это был только ответ на слова Рейтера, что Бисмарк сражением при Кениггреде превратил все мечты его юности в освещенную солнечным сиянием действительность. Позже, при другом случае, когда за обеденным столом у Бисмарка обсуждали вопрос, является ли Рейтер крупным поэтом, он заметил: «Гм, он, конечно, не особенно даровит, но деревенский люд изображает таким, каким он является в действительности». По существу это верно, но с оговоркой, что Рейтер лучше всего изображает средний деревенский люд, да и то больше при помощи фотографической камеры, чем кистью художника.

То «собственное», что, согласно меткому выражению Анценгрубера, поэт должен вложить в материал, чтобы возник поэтический образ, имелось у Рейтера в весьма малом размере или, говоря словами Вильбрандта и Гвидо Вейса, по части психологического развития и осложнения у него дело обстоит неважно: изображать конфликты в нормах души и нравов он не умел. Его нельзя поставить даже на один уровень с Анценгрубером. Что представляет собой дядя Брезиг рядом с Штейнклопперганесом или Вурцельсеппом? Скорее можно сравнить его с Розеггером, с которым он схож и в том отношении, что оба они правильно отметили свое скромное место, когда в пору своих наибольших успехов высказались с суверенным презрением о Генрихе Гейне.

Жатва Рейтера была богаче, чем его посев, но кто будет спорить против судьбы, которая своими щедрыми дарами в годы его старости все же не могла возместить того, что украли у него в юности преступные руки?

### «Бездомные»

*(Народная драма в четырех актах. Вольная переделка  
поэмы Рейтера, Г. Янке и В. Ширмера)*

Авторы этой драматической переделки приложили все старания, чтобы без всякого ущерба для действия перелить поэтическое содержание потрясающей поэмы Рейтера в драматическую форму... Задача, поставленная себе авторами, — достичь при помощи драматических средств того самого действия, которое Рейтер достигает при помощи эпических средств, — эта глав-

ная задача им в общем вполне удалась. Только в одном пункте их следует упрекнуть за то, что они слишком верно шли по следам Рейтера: это—заключительная сцена. Странное впечатление производит отказ Марии сопровождать своего возлюбленного в его бегстве за границу только потому, что он «убийца». Эта ошибка имеется уже в поэме Рейтера и представляет ее ахиллесову пяту.

Чтобы не навлечь на себя подозрение, в настоящее время несколько опасное, в защите «убийцы», предоставим по этому пункту слово биографу Рейтера, Адольфу Вильбрандту, весьма лояльному и менее всего революционному писателю. Он пишет: «Когда я перехожу к содержанию («Бездомных»), то нахожу, что поэт из чересчур большого стремления к справедливости совершает несправедливость. Его трагический герой, батрак Иоанн, не может жениться на своей возлюбленной, потому что господин его не хочет дать ему никакого пристанища и из тиранического произвола не хочет даже разрешить ему пребывание в своих владениях; все просьбы, жалобы, апелляция к другим инстанциям бесполезны. Придавленный страшными законами и еще более страшным господином, оскорбленный в своих лучших стремлениях, из-за любви к возлюбленной исполненный ненависти, наконец охваченный бешенством отчаяния, он в одну роковую для него минуту сталкивается с этим зверем, который все еще является его «господином», и, получив от него удар кнутом в лицо, отвечает тоже ударом. Один только случайный удар, но этот удар—смерть. Какой суд признал бы это «убийством»? Этот смертельный удар, нанесенный твердой и верной рукой,—точно поэт хотел показать нам воочию его неизбежность,—должен теперь почему-то быть искуплен, как убийство. Почему он преследует беглеца, как неискупимое проклятие, почему его возлюбленная, мать его ребенка, не может вместе с ним бежать за океан? Только потому, что здесь становится вопрос: господин или батрак? Но поэт, который судит не на основании писанного, а неписанного права, не должен останавливаться перед этим вопросом. Честный, неспорченный, затравленный человек убивает зверя, отвечая ударом на удар, совершенно случайно; эта вина так мала, что ни одна честная женщина не колебалась бы ни на одно мгновение последовать за любимым человеком в изгнание. Если же она колеблется, если она дает себя испугать чужими речами, то мое трагическое сострадание исчезает, я вижу перед собой только бедную батрачку, которую судьба растоптала». Так пишет Вильбрандт. Во всяком случае этот прорыв в поэме самого Рейтера не так дает

себя чувствовать, как в драматической ее обработке. Ибо Рейтер в одном случае, не совсем уверенный в себе, высказывается иначе о проступке и вине, а затем у него Мария, после новых мучений со стороны ее господ, становится жертвой психического расстройства и умирает добровольной, трогательно тихой смертью. Если нельзя было использовать этот мотив в драматической переделке, то колебание поэта в вопросе о вине должно было бы тем больше поощрить авторов переделки изменить конец и заставить Марию последовать за своим возлюбленным в свободную страну.

Рейтер написал свою поэму «Бездомные» в 1857 году в Новобранденбурге, когда он, после долгих злоключений, пожал свои первые поэтические лавры и настолько окреп в своем поэтическом творчестве, что осмелился приняться за более крупные вещи, но, с другой стороны, все еще не залечил те раны, которые нанесли ему голод и нужда его нищенской учительской жизни. Позже, когда буржуазия начала его признавать и восхвалять, он уже больше никогда не находил таких сильных красок для изображения борьбы и страданий пролетариата. Но ему, однако, делает честь, что он до конца дней своих считал «Бездомных» своим лучшим произведением. «Я написал эту книгу, — читаем мы в его письме одному другу, — кровью сердца своего в интересах страждущего человечества; я считаю ее своей лучшей вещью». Он писал это после того, как закончил все свои главные произведения, и считал своим искренним желанием и счастьем, когда этот приговор находил свое подтверждение в суждениях знатоков.

Социальный фон, на котором разыгрывается драма «Бездомные», в эпоху Рейтера представлял, да и теперь еще в значительной степени представляет, печальную правду. Мекленбург — рай юнкерства. Здесь оно господствовало и господствует еще и теперь почти безраздельно. Его деспотическое господство над сельским населением датирует со времени Тридцатилетней войны, которая массами пригнала ему бежавших в отчаянии крестьян, ставших его крепостными, и опять-таки в массовом масштабе повлекла за собой экспроприацию крестьянской земли в пользу юнкерского землевладения. 1848 год только на время поколебал юнкерское засилие. Как раз в пятидесятые годы, когда Рейтер написал «Бездомных», оно начало опять укрепляться мощным темпом. Возмутительный закон о телесном наказании, опубликованный правительством по настоянию юнкеров в 1852 году, мог явиться для Рейтера главным импульсом, чтобы выступить, в форме поэмы, в защиту чело-

веческих прав батрака против права господина на телесное наказание.

Названный закон устанавливал телесное наказание за бесконечный ряд проступков: за нищенство, за хищение дров, за оскорбление властей и их слуг и за многие другие еще более мелкие проступки. Он разрешал помещикам наказывать за проступки против них своих слуг палочными ударами. Анонимный писатель, который мог позволить себе изображение этих условий только вне пределов Мекленбурга, задавал тогда вопрос: «Разве это не настоящее крепостное право? И как торжествовало это юнкерское общество! Как свора диких гончих собак, спущенная на бедную дичь, прыгали юнкера в бешеном восторге, ибо им хотелось только бить и сечь; им не было дела, как выразился один из этих подлинных юнкеров, ни до права, ни до закона, — они думали только о побоях». Бедные жертвы этих чудовищ не видели никакого спасения. Возможность приобрести свободный земельный участок в Мекленбурге не существовала. Парцеллирование и соединение земельных участков, постройка наемных жилищ допускались только с разрешения помещиков; последние определяли границы и величину земельных участков. Свобода передвижения, свобода поселения не существовала; право бедных, основанное на праве уроженца, совершенно заглохло и выродилось. Можно себе теперь представить судьбу сельских батраков, хозяевами которых являлись всюду эти, вооруженные палками и кнутом, власти предержащие. Иоани Шютт своим смелым ударом отплатил только за бесконечную цепь ужаснейших мучений, которым подвергался его класс в течение столетий, и когда он расставался с своей родиной со словами: «Проклятие этой проклятой земле!», то это был крик, вырвавшийся из сердца храброго человека.



## Вильгельм Раабе

С тех пор как Геббель после прочтения первого произведения Раабе «Хроника воробьиной улицы» указал на его сходство с Жан Полем, вошло в обычай сравнивать Раабе с Жан Полем, и во всех некрологах поэта, нам известных, повторяется эта параллель. Однако при этом всегда забывают, что Жан Поль, подобно всем настоящим юмористам, изучал одинаково большой и малый свет своего времени, тогда как Вильгельм Раабе всегда ограничивался малым миром, и к тому же в такое время, когда большой свет все шире разрастался, а малый все больше суживался. Можно даже сказать, что Жан Поль в узком и тихом уюте Фикслейнов и Фуцов чувствовал себя менее свободно, чем в шуме большого света. Ни один немецкий поэт, даже Гете, не общался с таким большим количеством царственных и княжеских персон, — а они в его время представляли большой свет, — как Жан Поль. Не только при маленьких тюрингенских дворах, в Готе, Кобурге, Мейнингене, Гильдбурггаузене, но и при мюнхенском и штутгартском дворах, у примаса Дальберга и герцогини Курляндской, даже при вульгарном дворе в Берлине он был в большей или меньшей степени своим человеком, находясь в близких личных отношениях, более или менее продолжительно, со многими высокопоставленными особами, взаимно наслаждался придворными знаками милости, которые ему оказывали, и отвечал на них самым пылким взлетом своей поэтической фантазии. Его «невесты по духу» были почти так же бесчисленны, как песчинки на берегу моря, и если выделить из них только наиболее значительных, — а их не меньше дюжины, —

то все они были дворянского происхождения, в большинстве случаев даже баронессы, графини и княгини, за одним единственным исключением,—что опять-таки характерно для его времени,—его будущей жены.

Интерес к большому свету, который у Жан Поля почти вытесняет интерес к малому свету, совершенно отсутствует у Раабе. Если Жан Поля отличало понимание того, что в его время было большим светом, то Раабе, наоборот, совершенно безучастно относился к большому свету своего времени, к новому мировому обороту со всем разнообразием его поразительных проявлений. Поэтому Раабе не имел и в отдаленнейшей степени того большого влияния на свое время, какое имел Жан Поль на свое. Если все-таки Жан Поля теперь не читают, то причина объясняется словами Бюффона: «Не совершенство содержания обеспечивает книге бессмертие, а художественная форма; только хорошо написанные книги доходят до последующих поколений». И уже один современный критик, датчанин Йенс Баггезен, большой поклонник Жан Поля, заметил, к его величайшему неудовольствию, по поводу «Титана», что это произведение имеет много великолепных достоинств: поэт отличается невероятной силой воображения, неисчерпаемым остроумием, кипучей полнотой чувства и богатым запасом познаний, но все эти достоинства портятся слишком частыми повторениями, скучными рассуждениями, экзальтированными чувствами, изысканными комбинациями образов и идей; если Жан Поль и дальше будет пренебрегать художественной формой, то ни одно из его сочинений, несмотря на весь его гений, не дойдет до потомства.

Во всех этих отношениях Вильгельм Раабе очень сильно походит на Жан Поля, с той только разницей, что светлые стороны у него выявляются не так блестяще, а темные стороны не так сильно. Жан Поль отличается более широким горизонтом, Раабе—большой силой пластического творчества, о чем в особенности свидетельствуют его исторические рассказы. И то, и другое находит свое объяснение в различии эпох начала и середины XIX века. Берлин Мантейфеля и Гинкельдея, в котором Раабе начал свою поэтическую деятельность, не давал фантазии широкого простора, но он имел под ногами более прочную основу, чем тот эстетизирующий доиенский Берлин, где элегантные дамы дрались из-за локонов Жан Поля.

Как и многие поэты пятидесятих годов,—Редвиц, Рокетт, Путлиц,—так и Вильгельм Раабе, хотя и стоял выше их по своему поэтическому таланту и поднялся позже значительно выше «Хроники Воробьиной улицы», никогда не мог преодолеть всех

недостатков своего первого произведения. Над ним, точно проклятие, тяготело то, что он начал с изображения слабого и усталого времени. А между тем сам он не был слабым и усталым человеком; он был совершенно свободен от ограниченного и заядлого филистерства, которым до такой степени проникнуты произведения чересчур переоцененного Отто Людвига. В «Голодном пастыре», который, наряду с «Хроникой Воробьиной улицы», является наиболее читаемым произведением его, Раабе изображает, как тип бесчестности, официального продажного писака, который за границей занимается шпионажем среди эмигрантов революционной эпохи и «умирает гражданской смертью в страшнейшем смысле этого слова, когда в 1852 году, презираемый теми, кто им пользовался, и презираемый теми, против кого его использовали, получает титул тайного гофрата». Правда, это единственное место образовательного и воспитательного романа, которое напоминает, что его герой Ганс Унвириш ищет и находит свое скромное счастье в голодном приходе среди бурь революционной эпохи.

Из своего малого света Вильгельм Раабе смотрел своим добрым и мягким взглядом на все, что он скрывал в себе человеческого, и, прежде чем он навсегда исчез, осветил его лучами заходящего солнца. Он только остался верен самому себе, когда если верить газетам, на смертном одре презрительным движением руки отклонил диплом почетного доктора медицины, который берлинским университетом, в связи с празднованием столетия со дня его основания, был послан Раабе, чтобы затуманить тот факт, что достойные профессора этого университета в своем раболепии отказались предоставить докторское звание Гауптману и Либерману.

## Фридрих Шпильгаген

24 февраля (1909 года) Шпильгаген празднует свое восьмидесятилетие, и мы со своей стороны тоже посылаем маститому писателю наш дружеский привет.

Правда, в настоящее время рискуешь навлечь на себя обвинение в неизлечимом литературном невежестве, когда решаешься говорить о поэте Шпильгагене. Модные истории литературы давно уже единогласно похоронили его в своих катакомбах, как труп, который вряд ли даже стоит вскрывать. По их мнению, он был подвергнут казни уже Юлием Гартом в 1884 году. Но так как названный Юлий Гарт с того же самого эшафота провозгласил Эрнста Вильденбруха поэтом будущего, а в наши дни стал неутомимым пропагандистом, если даже не отцом, достославной библиотеки Шерля, то в нас все же пробуждается легкое сомнение, не был ли этот меч палача только картонным.

Нет сомнения, что в романах Шпильгагена можно найти много «художественных изъянов». Образы его иногда представляют только карикатуры. В особенности огорчает патристических историков литературы, что Шпильгаген изобразил в карикатурном виде ост-эльбских юнкеров, хотя другие люди в этом отношении имели бы еще большее основание жаловаться. Герой романа «Фон-Гогенштейны» представляет на девять десятых окинкелеванного\* Маркса, а герой романа «В шеренге» («Один в поле не воин»), как уже метко заметил Карл Френцель при его появлении, на целую голову ниже своего прототипа Лассалья.

\* Готфрид Кинкель.



Но при всем том Шпильгаген пытался воссоздать поэтически картину своего времени, как оно выявилось в крупных конфликтах, и сделал это с немалой силой, с блестящим талантом, который буржуазная эстетика тщетно старается принизить, ставя его ниже Шторма и других ее модных поэтов. Все же гораздо большая честь отстать в состязании с Бальзаком, чем жужжать в унисон с гусумским певцом\*.

Пора расцвета Шпильгагена охватывает два десятилетия, от конца пятидесятих до конца семидесятих годов; к этому времени относятся его крупные романы: «Загадочные натуры», «Фон Гогенштейны», «В шеренге», «Молот и наковальня», «Потоп». Но уже в семидесятих годах замечается некоторое снижение. На это время падает только «Потоп», который, несмотря на виртуозную технику, а может быть, именно из-за нее, не стоит уже на высоте его прежних произведений. Между ними лежит на рубеже обоих десятилетий еще один роман, наиболее забытый из всех, написанных когда-либо Шпильгагеном, тот роман, который так мало напоминает его манеру и язык, что при чтении его всегда хочется посмотреть на обложку, чтобы удостовериться, что он действительно принадлежит Шпильгагену. Этот наиболее беспомощный из всех его романов,—если не ошибаемся, он носил название «Всегда вперед»,—представляет попытку изобразить 1870 год.

В сущности с этим годом творчество поэта потерпело крушение. Он уже больше не мог понять эпоху, которую хотел изобразить. А она давала ему немало загадок. Господин Леве-Кальбе, тот мягкий и мудрый муж, который читает в романе «Один в поле не воин» нотации Лассалю, превратился из бывшего президента штутгартского усеченного парламента в парламентского агента для протекционистской агитации рейнско-вестфальских крупных промышленников. И это должен был теперь пережить и понять наш бедный поэт! «Потоп» Шпильгагена был последней попыткой нарисовать картину эпохи, и, при всем его правдоподобию, он удался ему только как призрак. Поэт видел капиталистические прегрешения эпохи грюндерства только в искажающем зеркале ласкеровской добродетели. Скоро после выхода этого романа буржуазия, которая давно уже рассталась со своими политическими идеалами, дала взять себя на буксир юнкерству и в экономическом отношении, и с того времени Шпильгаген продолжал писать только те занимательные романы, на которые проливали потоки своего гнева модные эстетики.

\* Шторм.

Такое муштрование несправедливо по отношению к поэту и к человеку. Не Шпильгаген оставил богов своей молодости, а последние сами оставили его. Но если он был достаточно честен, чтобы не последовать за ними, то он был достаточно благодарен, чтобы не поносить их, а примирился с скромным уделом, который еще остался ему. Но из-за бесплодия его последних десятилетий не следует забывать тот сев, который он посеял сотворок лет назад; все, кто был тогда молод и живо интересовался великими вопросами жизни народа,—не только в Германии, но и в других странах, особенно в России,—на всю жизнь сохранили в себе частичку Шпильгагена, и в славный день своего рождения маститый поэт может быть уверен, что они вспомнят о нем с благодарностью.

## Швейхель

Роберт Швейхель

Давно уже прошли те времена, когда о немецком поэте можно было сказать, что он «опоздал к разделу земли». Если он только умеет преподнести свой талант или, по крайней мере, талантлик в надлежащей отделке, он легко найдет удобное место за столом «верхних десяти тысяч». Но, как и все успехи культуры, которые нами теперь достигнуты, и этот имеет свои ограничения. Ибо таким безграничным гостеприимством, которое в старое время предоставлял поэту на небе Зевс, поэт теперь на земле не пользуется; его встречают охотно не всегда, когда он приходит, а только к концу обеда, чтобы на сытое брюхо насладиться его песнопением.

В особенности это относится к немецкому романисту. Если в течение последних тридцати лет он даже значительно поднялся, переходя со ступеньки на ступеньку, то настолько же спустился тем же шагом немецкий роман. Когда Гуцков почти сорок лет назад написал своих «Рыцарей духа», Фрейлиграт из своего изгнания посмеялся над «трижды трехтомным» романом, который так «развязно и раскинув ноги» расположился на развалинах разбитого народного движения. Но тот, кто теперь перелистывает этот полузабытый роман, будет склонен если не справедливее, то более снисходительно судить о нем, чем Фрейлиграт, хотя бы потому, что среди сухих песков пустыни даже слабо текущий источник радует усталого путника. Многие в этом романе сохранили свою свежесть. Между пожелтевшими строками для современного читателя проступает часто новое содер-

жание. Так, историю князя Эгона Гогенцоллерна и столярного подмастерья Арманда мы читаем теперь с таким интересом, который не могли питать читатели тридцать лет назад. Здесь, как и в других частях романа, Гудков показал себя провидцем, которым, согласно римскому выражению, должен быть поэт. Поэтому он и умер, как «бедный поэт».

И не только индивидуальная извращенность вызвала резкие нападки Юлиана Шмидта на «Рыцарей духа». В этом споре отразилась скорее определенная фаза социального развития. Именно против социалистических столяров, которые к тому же еще были выписаны из-за Вогез, против французов, евреев и поляков, которые, согласно правоверной сказке, совершили преступление 1848 года, именно против них был обращен оглушительный боевой клич: «Роман должен искать немецкий народ там, где он сильнее всего—за работой». Практическое осуществление этой теории дал Густав Фрейтаг в своем известнейшем романе, для которого он слова Юлиана Шмидта выбрал эпиграфом. В «Дебете и кредите» сытая и платежеспособная мораль немецкого мещанства представляет блестящую противоположность обанкротившимся польским юнкерам и бессовестным еврейским ростовщикам. Почтенный юноша, который—всеконечно—сначала добывает себе аттестат зрелости, а затем, в течение бесконечного ряда лет, тихо и смиренно за своей конторкой пишет письма и счета, пока—не он женится на дочери принцепала, ибо как мог бы дойти он до такой дерзости!—его не женит на себе стареющая дева,—вот кто является идеальным образом немецкого «рабочего». Роман имел баснословный успех. Однако, несмотря на это, немецкой буржуазии в области литературы повезло не лучше, чем в области политики. Дело ограничилось только скудной порослью, которая не может идти ни в какое сравнение с литературными достижениями английской и французской буржуазии. Не успел Юлиан Шмидт и несколько лет поцарствовать в качестве «помазанного короля» на немецком Парнасе, как явился несравненно более сильный богатырь и разбил присвоенную им себе корону на тысячи кусков.

Но было бы совершенно неверно рассматривать жестокий памфлет Лассалья только как мимолетный результат задорного каприза, как это старались сделать некоторые представители общественного мнения в связи с недавно последовавшей смертью Юлиана Шмидта. Последний уже никогда не мог оправиться от страшного удара. Он мог еще написать ряд томов, он мог еще выслужить пенсию от прусского государства и быть выбранным в комиссию, назначавшую премию Шиллера, он мог бы получить



даже, если бы дальше жил, как его ближайшие единомышленники, Фрейтан и Трейчке, орден *Pour le mérite* (за заслуги, — все же это не помогло бы ему склеить разбитую корону. Наивная эпоха буржуазного романа закатилась безвозвратно; если он хотел жить еще дальше, он должен был свои дрожащие члены облечь в львиную шкуру «социального романа». Он был достаточно умен, чтобы первый танец в этом маскараде выполнить на могиле того, кто нанес ему смертельный удар. «Один в поле не воин» Шпильгагена явился первым «социальным романом». Здесь гениальный авантюрист Лео Гутман духовно и нравственно превзойден мягкой мудростью доктора Паулуса. Лео Гутман — это Лассаль, а Паулус — тот самый Леве-Кальбе, который — действительно социальный тип — от бывшего президента штутгартского усеченного парламента «развился» до национально-либерального протекциониста и парламентского агента стяжательской политики Центрального союза немецких промышленников. Вместе с героем спускался и певец. Если «Один в поле не воин» Шпильгагена еще проливает нечто вроде сумеречного света на социальные противоречия, то в недавно вышедшем «социальном» романе «Что выйдет из этого?» одна сторона исчезла совершенно бесследно. Мы не видим в нем уже никаких следов жизни рабочих классов, если не причислить к ним ту или другую намалеванную по официальным образцам демагогическую рожу. Зато кучка «обеспеченных» индивидов на протяжении трех томов занимается решением социального вопроса, и квинт-эссенцию их мудрости формулирует полковник прусского генерального штаба, заявляя, что социальный вопрос, конечно, должен быть решен, но он может быть и будет решен только высшим усмотрением господствующих классов.

Этими «поэтическими» наставлениями для успокоения буржуазного сознания, — а в более или менее открытой или скрытой форме они заполняют почти всю немецкую беллетристику, — мы обязаны «успехам культуры», обязаны тому, что немецкий поэт пользуется правом гостеприимства не только на Олимпе, но уже и на нашей земле может достичь больших степеней. Немецкая буржуазия весьма благодарна за то, что может оправиться от непрерывных поражений, которые она терпит в действительной жизни, любясь в зеркале поэзии на то, как она фрондирует против бога и королей, как она, благодаря несокрушимому превосходству своего духа, победоносно справляется с «опасными классами». То, что шотландец Фергюсон, более чем сто лет назад, писал о мышлении: «И само мышление становится в этом веке разделением труда особым ремеслом», — можно

повторить теперь о поэзии. Она стала ремеслом — и притом с золотым дном. А те редкие чудачки, — они, несмотря на все, еще существуют, — которые хотят быть поэтами для того, чтобы быть только поэтами, которые в своих поэтических произведениях отражают жизнь, правда, в преображенном, но не в искаженном виде, которые, по словам Платона, искусство любят более горячо, чем боятся лишений и нужды, — как дело обстоит с ними? Ну да, им приходится так плохо, как вообще когда-либо приходилось немецким поэтам, даже хуже, чем когда-либо приходилось прежде немецким поэтам. Ибо им нужно теперь победить не только сопротивление косного мира, но и сопротивление весьма живого мира, мира, который стал насквозь практическим и хладнокровно руководится принципом: «Рука руку моет, хочешь получить — тогда давай», мира, который лишает всех, кто в этом смысле ничего не могут и ничего не хотят дать, всего, чего он только может их лишить. Эти поэты могут творить из года в год, из десятилетия в десятилетие, но они ничего не собирают, кроме маленькой общины, и, несмотря на все неудачи, верного векселя на справедливый приговор свободного потомства.

Одним из этих избранных, — и, быть может, из наиболее избранных в этой маленькой кучке, — является поэт, имя которого значится в заголовке нашей статьи. С юных лет преданный делу народа, при всем своем идеальном уклоне одаренный всегда острым чутьем грубой действительности, энергичный борец и словом, и пером за дело рабочего класса, *Роберт Швейхель* уже около полувека сражается и терпит лишения на арене общественной жизни. Цельная и глубокая натура, он всегда старался захватить жизнь цельно и глубоко, никогда не забывая глубокий смысл слов: «Муза умеет сопровождать, но не руководить». Только в изгнании муза эта, обычно любящая лишь кудрявых юношей, явилась как утешительница к уже зрелому мужу. В горах и долинах Альп выросло его поэтическое мастерство: за редкими исключениями, которые подтверждают правило, оно всегда сохраняло следы этого происхождения. Поэтому в известном смысле правильно, что «деревенская повесть» может считать этого поэта своим, хотя и не в ходячем значении этого слова. «Деревенская повесть» не в философски-трансцендентальном смысле Ауэрбаха и не в плоско-реалистическом смысле Готгельфа, а «деревенская повесть», как простейшая клеточка народной истории, представляет главнейшую особенность всей тематики Швейхеля или, как он сам выражает сходную мысль: «Стараясь изобразить народ, как он есть, и выявляя нравственное содержание простых условий жизни, деревенская повесть

указывает больному обществу путь к целительному источнику и поэту—почву, которую он должен взрыть, чтобы извлечь сокровище новых мыслей. Эта миссия деревенской повести,—миссия Замааршки, которой помогающие ей в работе своими розовыми клювами голуби ободряюще напевают: «Не унывай, из чрева твоего вырастет поколение князей».

Первые новеллы Швейхеля вышли в свет в 1864. году. Во многих отношениях они уже обнаруживают законченного поэта: в силе и великолепии картин природы, в истинно художественной мере, с которой пускается в ход этот драгоценный, но опасный дар эпического поэта, в благородном, простом, ясном и в то же время ярком и отчетливом языке, в почти физической осязаемости образов, в тонком и глубоком понимании женского сердца. Но психологический план еще сплетен слабо и неравномерно, психологическое развитие являет некоторые пробелы и разрывы. В одной из этих новелл—в «Контрабандисте»—преобладают даже недочеты, тогда как две другие—«Белый крест в Ормонте» и «Горная жница»—обнаруживают уже блеск настоящих, хотя и не совсем чистых, жемчужин. И во втором, вышедшем год спустя, сборнике новелла «Два Винцента» не совсем удачна, тогда как «Часовщик из Лак де Жу» своим более широким размахом, более строгой завязкой и более искусной развязкой коллизии свидетельствует о решительном шаге вперед. После трехлетнего промежутка следуют быстро один за другим два новых сборника. Пять новелл, которые они содержат, уже показывают Швейхеля как законченного мастера в этой области поэзии. Разве только «Роза Лаванше» имеет тот недочет, что несмотря на большие красоты в выполнении замысла, она покоится на недостаточно тонко разработанной основе; зато «Безродный», «Бригитта», «Лавочник из Иллье» и «Знахарь» представляют шедевры этого рода, которым современная новеллистика не может противопоставить ничего лучшего и только очень мало равных. В них поэт достигает, при помощи решительного использования немногих средств, потрясающих эффектов; в них он в самом узком кругу охватывает широчайшие границы человеческих эмоций; в них он исчерпывает «нравственное содержание простых условий жизни» до их глубочайших глубин.

С начала семидесятых годов Швейхель оставляет новеллу и обращается к роману. Правда, прогресс, который этим совершается в его поэтической деятельности, только чисто внешне характеризуется различием между новеллой и романом. Мы имеем дело не с вполне оправдываемым честолубием, которое,

в полном сознании достигнутого мастерства, переходит от меньших задач к более крупным, а с, так сказать, бессознательным развитием, как вырастает плод из цветка, народ из семьи. Швейхель стал в романе другим и, несмотря на это, остался тем же, что в новелле. Он продолжает писать деревенские повести, но так как он понимал и создавал деревенскую повесть, как простейшую клетку народной истории, он должен был, естественно, поставить себе дальше задачу показать в рамках этого микрокосма и всю жизнь народа. Согласно законам этого жанра, его новеллы имели своей главной темой психические коллизии, как они возникают, растут, исчезают между отдельными жизнями отдельных людей; поскольку эти отдельные люди представляют только ничтожные части великого целого, они, конечно, отражали в хорошем зеркале и все достоинства и недостатки народа. Но изобразить, как этот народ, как единый жизненный организм, работает и борется, мыслит и творит свои песни, как он сражается за великие объекты человечества, эти новеллы не в состоянии, а потому и не ставили себе этой задачи. Для такой задачи нужна более широкая и просторная форма романа, и Швейхель собственно не выбрал ее по своему произволу, а врос в нее вполне естественно под влиянием своего, одинаково высокого как в художественном, так и в нравственном отношении, понимания деревенской повести.

Правда, не сразу. Первый роман Швейхеля, «Лесоруб», еще в значительной степени остается в рамках новеллы. Не только по своим размерам, что еще не представляет особенного значения, но и по всей структуре поэтического плана. Это, в сущности, история одной верной любви; поскольку в эту историю вторгается кусок жизни народа, последняя служит гораздо больше как внешний рычаг для истории любящих, чем играет самостоятельную роль. В этом романе Швейхель покидает почву, на которой вырос его талант. Действие романа происходит на родине автора, в Восточной Пруссии, и в пограничных польских деревнях. Страна и люди изображаются опять со всей старой силой пластического творчества; кто сам вырос в местностях, прилегающих к Балтийскому морю, на каждой странице вспоминает своеобразный смольный запах прусских девственных лесов. А «великим объектом человечества», который не столько вырастает из деревенской истории, сколько обрушивается на нее в виде звона мечей и топота коней, является польское восстание 1863 года. Как давно уже миновали те времена, когда героическая борьба



несчастной нации вызывала бурный отклик в груди немецких поэтов! Как заглохли до последнего эхо польские песни Платена, Ленау, Гервега! За эти годы буржуазный роман сосчитал по пальцам, сколько кип товаров пропало во время этих бесполезных беспорядков. Почтенный Антон Вольфарт, хорошо устроившийся приказчик фирмы Т. О. Шретера, показал в «Делете и кредите» Фрейтага, что немец, как рабочий, герой и патриот, пред лицом отчаянных судорог смерти разрываемого насильниками народа, не знает более высокой задачи, чем выколачивание ненадежных долгов до последнего гроша. Швейхель охватил эту мрачную трагедию взором настоящего поэта; в ряде приковывающих все ваше внимание картин пред нами проходит переменчивая лагерная жизнь польской молодежи, затем бушует человеческая бойня на равнинах, и снова воцаряется на долгие годы московская тирания с мрачным спокойствием кладбища, которое нарушают только бессильные проклятия поэта.

Во втором романе, уже трехтомном, Швейхель возвращается в Альпийские горы. «Резчик по дереву из Ахензее» богат достоинствами; поэт еще не придумывал такой живой и пестрой фабулы и редко еще создавал такие свежие, как роса, и чудесные девические образы, как Ева, дикая дочь гор. Наряду с этим великолепная природа, которая, повидимому, своей непомерной мощью подавляет человека и все же затем снова умеет в своей несравненной привлекательности прилаживаться к малейшим движениям души. Скалы и леса и блестящее зеркало озера раскрывают свои сокровеннейшие прелести; тихо звучат и дрожат веселые и грустные мелодии народной песни сквозь одушевленный язык рассказа. Читатель преворачивает страницу за страницей, точно уносимый вперед спокойно движущимися волнами ясного и глубокого потока. И все же и этот роман не есть законченное художественное произведение. Деревенская история и здесь еще не сумела вобрать в себя все горести и тягости народа; жизнь семьи и жизнь народа гораздо больше сцеплены внешним образом, чем внутренне срослись. Согласно плану автора, его персонажи должны жить и работать, бороться и страдать, падать и побеждать под густой тенью, которую бросает на прекрасный Тироль испанская шляпа иезуита, но он не совсем удачно смешал краски, и поэтому получается впечатление, что на солнечный фон только после были нанесены более грубой кистью широкие черные штрихи. В первом издании романа мы находим настоящие диссертации против ордена иезуитов, тенденция беспощадно

разрушает художественную ткань, и если Швейхель эту ошибку, в которую он в других случаях никогда не впадал, исправил уже во втором издании, то таким путем он устранил только внешнюю уродливость, а не внутреннюю немощь романа, которая глубоко заложена во всей его структуре и выполнении. Фигуры иезуитов в романе очерчены слишком слабо, чересчур по шаблону, который просто не приличествует такому тонкому художественному мастеру. Укажем, например, на такую мелочь, которая сама по себе имеет небольшое значение, но в своем роде характерна для допущенной поэтом оплошности: своего главного героя иезуита он окрестил именем патера Гури, моральная теология которого была любимым жупелом исчезающих теперь «борцов против Рима». Это, конечно, не значит, что свободный дух Швейхеля хотел бы кокетничать с «борьбой за культуру», но он все-таки гораздо более поверхностно, чем можно было от него ожидать, изображает нити, при помощи которых римский чародей опутывает души народов. Как неизбежно было указать на этот недостаток, так необходимо и прибавить, что Швейхель в этом отношении честно поработал над собой: в следующем романе он обрисовал различные типы католической церкви так тонко, отчетливо и глубоко, что они снова выявляют всю полноту и высоту его художественного мастерства.

Но тот же самый приговор приходится произнести и во всех других отношениях по поводу следующего романа, третьего и последнего, который написан Швейхелем. Это — «Сокольники из Святого Виргиля». Как строго соблюдены все законы эпического творчества в этом обширном романе, как уверенно покоится на себе и в себе самом художественное, прекрасно и равномерно расчлененное здание, как прочно и свободно развивается оно совершенно самостоятельно из собственной мощи, — во всех трех томах едва ли найдется несколько беглых строк, которые связывают его тонкой нитью субъективного замечания с его творцом, — все это сейчас же после выхода этого романа убедительно доказал один молодой эстетик в специальной научной работе. Мы не можем здесь останавливаться на этом более обстоятельно. Достаточно будет указать, что в «Сокольниках» Швейхелю вполне удалось решить задачу: отразить в рамках деревенской истории жизнь народа во всей ее широте и глубине. Общая и единичная судьба уже не перекрещиваются только между собой, но скрещиваются друг с другом, чтобы в заключение совершенно совпасть. Роман, действие которого происходит в Тироле в эпоху баварского

господства, разворачивается в недрах крестьянской семьи, до конца стоящей в центре всего действия. Он начинается простейшими душевными конфликтами этих простых людей, конфликтами между отцом и сыном, между братом и сестрой, между мужем и женой, конфликтами, которые уже происходили бесчисленное число раз и будут еще происходить столь же бесчисленное число раз. Но горе семьи сплетается с горем народа не каким-нибудь искусственным или случайным путем, но потому, что это должно быть так и не может быть иначе, потому, что семья есть только часть народа, которая живет только в нем и вместе с ним. В весьма прозрачной и ясной, но в высшей степени захватывающей фабуле разворачивается борьба индивидуальных и национальных сил, человек воздействует на народ и народ на человека, решается одинаково судьба великих и малых. Форма и содержание покрываются в совершенстве: в форме не остается пустого пространства, в содержании ни одна капля не переливает через край. Деревенская история вырастает до высот человечества; через нее проходят исторические фигуры: Гофер, Шпекбахер, Гаспингер; в ней слышны опять бессмертные громы сражения при Изельберге, которое Швейхель изображает в великолепной картине. Но она нигде и никогда не переходит через художественные пределы; став народной историей, она осталась деревенской.

Со времени «Сокольников» Швейхель не написал больше ни одного поэтического произведения. Ибо мы с полным основанием можем пройти мимо его римской новеллы «Камилла», которая представляет только случайный отброс итальянского путешествия и может быть причислена к обычной занимательной литературе. Можно, однако, с уверенностью надеяться, что поэтическое развитие Швейхеля еще не закончено; как ни высока ступень искусства, который он достиг в «Сокольниках», все же это не высшая ступень, которую ему суждено достичь. Строгая архитектоника, к которой он стремился во всех своих поэтических произведениях и которой он, в большей или меньшей степени, достиг, предъявляет свои права и во всей его поэтической деятельности. Поскольку свобода является одушевляющим дыханием его искусства, он уже изобразил ее несокрушимое право сначала в борьбе отдельных людей, затем — в борьбе отдельных народов, но не в великой борьбе человечества. Ясно, что эта борьба против всякого гнета и принуждения, которые тяготели над свободным человеческим духом, не нашла еще своего полного отражения в романах Швейхеля; даже в «Сокольниках», в героической народной борьбе тироль-



пев—за династию Габсбургов и папскую туфлю—остается «непереносный остаток», и сам Швейхель, идеалистическое мировоззрение которого не только вполне мирится с строгой правдивостью, но и коренится в ней, в своем романе выявил эту темную сторону во всей ее малоотрадной полноте. Ему остается поэтому по пути своего своеобразного развития достичь высшей и последней цели, решения новой задачи: великую освободительную борьбу человечества воссоздать поэтически в рамках деревенской истории, которая, идя таким образом все дальше от малого к великому, вошла бы, так сказать, во всемирную историю. Другими словами: Швейхель—призванный поэт крестьянской войны, той всемирно-исторической борьбы, которая, зародившись в деревне и втянув в свой страшный поток все политические и религиозные, все национальные и социальные интересы, хотела отвоевать человечеству его изначальные и неотчуждаемые права на свободу. Чем больше вчитываешься в поэтические произведения Швейхеля, тем больше чувствуешь, что все они толкают к этой цели, тем более сознаешь, в какой степени наш поэт владеет теми редкими особенностями, без которых невозможно решение этой задачи: это—поэтическая мощь и мастерская техника, свободный и неустрашимый характер, тонко чувствующее сердце и, не в последнем счете, глубокое научное понимание внутренней связи народной жизни. Было бы весьма странно, если бы от поэта, который всегда отдает себе тщательнейший отчет в своем искусстве и его влиянии, осталось бы скрытым то, что бросается в глаза всякому вдумчивому читателю его произведений. Действительно, Швейхель уже много лет назад опубликовал в «Бедном Конраде» новеллистический отрывок о героической смерти Флориана Гейера, который принадлежит к лучшим произведениям его пера и каждой своей строкой выдает сведущему читателю, как глубоко волновал могучий сюжет душу поэта и наверно все еще волнует.

Да будет суждено маститому писателю снять в скором времени наиболее зрелый и сладкий плод его искусства, дать немецкому народу,—что теперь может сделать еще только поэзия,—во всей ее жизненности картину величайшего и несчастнейшего года немецкой истории, в мрачных воспоминаниях прошлого посеять радостный сев будущего! Швейхель шел чистым и трудным путем, он был лишен многого, что другим поэтам, значительно ниже стоящим, доставалось с избытком. Но весы сильно склоняются в его пользу, если он сделается поэтом крестьянской войны, если жизнь его и поэтическое



творчество завершится этим произведением так полно, так чисто и глубоко, как это суждено только избранным смертным. И тогда мы могли бы поздравить не только его, но и немецкую литературу, ибо она имела бы тогда то, что она имеет только в полу- или целиком неудавшихся попытках, и преимущественно в отталкивающих карикатурах,—первый социальный роман.

## Юбилейные дни

(Роберт Швейхель)

12 июля этого (1906) года Роберт Швейхель празднует свой восемьдесят пятый день рождения. Мы сердечно приветствуем его в этот торжественный день. Из деятелей революции 1848 года, которые искренно и целиком посвятили себя делу пролетарской освободительной борьбы, Швейхель теперь наистарейший, хотя и не единственный; рядом с ним стоит еще другой ветеран эпохи немецкой революции, который вместе с ним принадлежит к вернейшим и заслуженнейшим сотрудникам нашего журнала, наш Ф. А. Зорге,—он моложе Швейхеля на семь лет,—в гостеприимном доме которого за Великим океаном мы несколько недель назад провели незабвенные часы. Оба они были некогда наглым разгулом немецкой контрреволюции выброшены за немецкие пределы, и обоих в страшные дни изгнания сопровождало, как утешительница, искусство: одного—музыка, другого—поэзия.

В модных историях литературы тщетно будем искать мы имя Швейхеля: так как он никогда не служил моде, то она молчаливо проходит мимо него. Как поэт, он забыт, если только всегда сохраняют свои силы бумажные векселя, которые выдает на бессмертие буржуазная история литературы. Но настанет день, когда эти векселя будут опротестованы, и в этот день будет восстановлен в своих правах и поэт Швейхель. В литературной истории немецкого рабочего класса он имеет обеспеченное место, как его имеет Веерт, как имеют и другие, о которых ничего не хотят знать буржуазные немецкиеистики литературы. Это не значит менять одну тенденцию на другую, это значит только, что в конце концов всегда рассеиваются тени, которые тенденция бросает на действительное искусство.

Можно поэтический талант Швейхеля ценить выше или ниже, но одного *нельзя*, а потому и не *следует* у него оспаривать: что он всегда серьезно относился к своему искусству, что он

всегда работал в согласии с принципами художественного творчества. На его лучшем в эстетическом отношении произведении, «Сокольниках из Святого Виргилия», один молодой эстетик в свое время обстоятельно показал, как строго соблюдены все законы эпического творчества в этом обширном романе, как уверенно покоится на себе и в себе самом художественное, прекрасно и равномерно расчлененное здание, как прочно и свободно развивается оно совершенно самостоятельно, из собственной мощи, едва только в нескольких беглых строках во всех трех томах связываемое тонкою нитью субъективного замечания с его творцом.

Именно художественная совесть Швейхеля продиктовала ему критическое отношение к современному натурализму, который возник двадцать лет назад. Не потому, что он отказывался признать за Гауптманом, Гольцем, Гальбе действительный поэтический талант,—он долгие годы принадлежал к прилежнейшим членам комитета Вольного народного театра,—а потому, что он чувствовал и понимал, что вместе с этим новым течением занялась не новая заря литературы, а только мимолетная игра красок, оживлявшая неизбежный закат. Ибо этот поэт был всегда цельным человеком и солдатом в освободительной борьбе человечества, а потому стремился только к лаврам, расцветающим лишь на той почве, на которой ведется борьба «За свободу», как называется его последний большой роман.

В этой почве коренятся вообще самые настоящие и непреходящие лавры художника, которых не может иссушить никакой каприз, никакая немилость, никакая мода дня, хотя бы последний длился еще десятки лет. В победоносном поколении будущего Швейхель найдет свою заслуженную оценку, как простой и непосредственный поэт, искусство которого скрашивало немецкому рабочему классу его битвы и страдания в могучей борьбе за освобождение.

## Людвиг Анценгрубер

### «Клятвопреступный крестьянин»

Как трагедия из деревенской жизни, «Клятвопреступный крестьянин» стоит наравне с трагедией из городской жизни «Четвертая заповедь»; она принадлежит к лучшим произведениям поэтического творчества Анценгрубера.

Буржуазная эстетика тоже догадывается об этом, но при всей ее беспочвенности и беспринципности она, хотя и слышит зов, не знает, откуда он. Одни говорят: «Клятвопреступный крестьянин» представляет точно увенчанное зданием, над которым трудились века, торжествующую песнь оставленной так долго в пренебрежении высокой драмы народного духа. Другие говорят, что эта пьеса — «нечто вроде мрачной крестьянской комедии». Но говорят и следующее: «Девятнадцатый век принес четвертому сословию признание его человеческих прав, и Анценгрубер, поэтический выразитель этой эпохи, возвеличил четвертое сословие в трагедии». Однако все это сущая чепуха.

Анценгрубер был не пролетарским, а мелкобуржуазным поэтом. В его крестьянских пьесах драматическая коллизия всегда завязывается вокруг мелкобуржуазных вопросов, главным образом вокруг крестьянского права собственности и наследования, и освобождения от поповского ига, при помощи которого абсолютистско-феодалная реакция в Австрии держит в покорности мелкое крестьянство и мелкую буржуазию. Правда, Анценгрубер принадлежит к революционному крылу мелкой буржуазии, которое стоит более или менее близко к пролетариату, в противоположность другому современному классическому

мелкой буржуазии, Фрицу Рейтеру, который, особенно в своих более поздних произведениях, главным образом представляет филистерскую и смиренную сторону мелкой буржуазии. Достаточно сравнить Вурцельсеппа и Штейнклопферганеса у Анценгрубера и дядю Брезига у Рейтера, или такие женские образы, как Врони и Горлахерлиз у Анценгрубера, поставить рядом с Ловизой Гаверман у Рейтера, чтобы это различие бросилось в глаза. Мы вовсе не хотим этим задеть личность Рейтера, который в одной из своих ранних поэм, в «Бездомных»,—он сам всегда считал ее своим лучшим произведением,—сумел подслушать биение сердца сельского пролетариата. Но по существу между обоими поэтами существует указанное различие. В последнем счете оно объясняется тем, что мелкобуржуазные элементы в южной Германии стоят на более высокой ступени культуры, чем в северной. Следствием этого было и то, что Рейтер добился такого большого успеха у крупной буржуазии, тогда как Анценгрубер при жизни пользовался незначительным успехом, и то, что Рейтер очень скоро был забыт, тогда как Анценгрубер все сильнее вырастает в будущее—благодаря тесному контакту с пролетариатом.

Правда, в «Четвертой заповеди» этот контакт нашел более сильное выражение, чем в «Клятвопреступном крестьянине». Драматическим рычагом трагедии являются спор о наследовании крестьянского двора и религиозная, так сказать, диалектика, при помощи которой неправомерный владелец совершает клятвопреступление, чтобы обеспечить за собой жирный участок. Остановимся несколько более подробно на содержании пьесы. Старший батрак в Адамсгофе рассказывает работнице Врони несчастную судьбу ее матери, чтоб остеречь ее от любовной связи, в которую вступил с нею сын ее хозяина. Мать Врони служила когда-то вместе с старшим батраком в Крейцвеггофе. Он любил ее, но она склонилась на обещания хозяина, стала его любовницей и родила ему двух детей. Врони и сына. О том, что произошло дальше,—старший батрак повествует так:

«Ты и сама знаешь кое-что о том, что случилось после. Прошло несколько лет. Ты и брат твой бегали по двору с собаками и кошками, как это водится. Вдруг прошел слух, что хозяин Крейцвеггофа хочет жениться, наконец, на твоей матери и поссорился из-за этого с родней. После поездки в Вену,—куда он с собой взял твоего брата,—он хотел устроить это дело. Но там он заболел и умер в больнице. Мать твоя положила на то, что есть завещание и что для крестьянина имеет силу и словесное обещание, и начала процесс. Матиас, который после



смерти брата завладел Крейцвеггофом и стал вашим опекуном, решил пока подождать и оставил твою мать. Но завещания не оказалось, вы проиграли процесс, и сейчас же после этого он вас выгнал на нищету и позор».

Врони спрашивает печально: «Для чего ты дочери рассказываешь о позоре матери?» На что старший батрак отвечает: «Чтобы ты взяла для себя пример. Ты собираешься сделать такую же глупость». Владелец Крейцвеггофа Матиас Фернер появляется вместе с дочерью в Адамсгофе, чтобы обручить ее с хозяйским сыном, который до сих пор ухаживал за Врони. Затем приходят оба крестьянина с молодыми обрученными. Врони видит, что она обманута, решительно обрывает и покидает Адамсгоф, чтобы направиться к бабушке, которая высоко в горах содержит маленькую харчевню для разносчиков, дровосеков и контрабандистов. От нее Врони узнает, что ее отец действительно оставил завещание в пользу матери, но что брат его, «клятвопреступный крестьянин», при помощи судебной присяги оспорил существование этого завещания и после сжег его, причем собственный сын застиг его на месте преступления. В это время возвращается к бабушке брат Врони, который долго шатался по свету, как бродяга и проходимец. Он умирает, но перед смертью отдает сестре молитвенник отца, который он принес с собой из Иены. Врони находит в нем письмо Матиаса Фернера к умершему брату, ее отцу, письмо, в котором подтверждается существование завещания. Так Врони становится владелицей Крейцвеггофа и имеет теперь оружие, с помощью которого может добиться своего права.

Мы, в отступление от нашего обычая, несколько подробно изложили начало трагедии. Как уже видно из рассказанного, эта народная драма, как ее называет Анценгрубер, не отличается ни новизной фабулы, ни оригинальностью разворота сценического действия. Если бы мы хотели рассматривать ее только с этой точки зрения, она дала бы критике широкий простор. Ценность ее скорее заключается в правдивости и мощи блестяще обрисованных психологических характеров и в потрясающей силе возникающих из их столкновения конфликтов. В первую очередь сам клятвопреступный крестьянин представляет вылитую из одного куска фигуру. Анценгрубер мастерски изображает, как Матиас сам себя обманывает, чтобы превратить свою неправду в право. Так как доставшееся ему неправым путем имение процветает, он видит в этом указание, что добрый господь ему прощает его преступление. Сына своего, случайного свидетеля его преступления, он хочет сде-

дать духовным, чтобы он стал для грешного отца лестницей к небу. Но сын протестует против этого. Он любит Врони и угрожает отцу. Клятвопреступник хватается ружье, бросается в погоню за сыном и убивает его. «Спаситель мой,—восклицает он,—неужели и это должно было случиться? Это воля божья, это может быть только божья воля!» В проникнутой всеми муками злой совести сцене Анценгрубер изображает, как Маттиас в хижине старой Бауман, под бременем своего лицемерия и преступлений, внезапно сваливается и умирает.

Едва ли менее удачно вышла и героиня трагедии. Врони в первую очередь принадлежит к тем девическим образам, соединяющим своеобразную нежность чувства с известной природной дикостью, которые сообщают драмам Анценгрубера такую несравненную прелесть; при всей ее крестьянской дюжести она отличается ловкостью, приветливостью и живостью; при всей ее мягкости и пылкой преданности она действует самостоятельно и решительно. И бабушка ее, Бургеркиз, представляет настоящую анценгруберовскую фигуру, близкую родню Штейнклопферганеса и Вурцельсеппа, исполненную природной мудрости, нелюбимую за ее «безбожие», в постоянной малой войне с обществом, церковью и государством и, несмотря на это, с сердцем, переполненным любовью к людям. «Эти дураки кругом питают ко мне вражду, никому я не в тягость, меньше всего себе самой, живу там, наверху, одна с старым работником... Контрабандисты—единственные мои гости, которые дают мне заработок. И почему я должна им указать на дверь? Они вовсе не так плохи, скажу тебе! Это не воры и не разбойники. С незапамятных времен горы и долины связаны вместе, и пограничные столбы вовсе не растут из земли, как деревья». И старая Бауман опять-таки напоминает старую Гервиг в «Четвертой заповеди». Анценгрубер мастерски умел создавать образы как старых, так и молодых сильных женских натур. Весьма трогательное впечатление производит факт, что, как замечает один из биографов, моделью для всех этих женщин послужила собственная мать поэта. Она сопровождала его во всех его заключениях и в юношеские, и в зрелые годы, она оставалась с ним в дни его нужды и дождала еще до победы его гения и видела его славу...

Такая драма, как «Клятвопреступный крестьянин», ясно показывает, как мало может нас удовлетворить современный натурализм. Анценгрубер не копирует голую действительность; он даже использует, особенно в сцене, где отец стреляет в своего сына, мелодраматические средства и средствница, которые он

мог бы лучше не употреблять; он преследует определенную тенденцию: вскрыть губительные следствия поповского господства. Но ему хорошо известен был совет Гете: художник, твори, не говори. Он работал с настоящими поэтическими средствами, и если во всей драме почти ни единым словом не упоминаются попы, то в великолепной фигуре клятвопреступного крестьянина отражается целиком вся мерзость запустения клерикальной реакции. Анценгрубер воплотил идеал настоящего народного поэта, который Шиллер характеризовал следующими словами: «Даже возвышеннейшую философию жизни такой поэт свел бы к простому природному чувству; силе воображения он передал бы все результаты многотрудного научного исследования, и тайнам мыслителя он дал бы в легко воспринимающихся образах разгадку, доступную даже детскому уму». И этот идеал мы пока еще не имеем ни малейшего желания отбросить, как старый хлам.

## Эрнст фон Вильденбрух

Вот уже несколько недель, как буржуазные газеты в длинных некрологах, посвященных Эрнсту фон Вильденбруху \*, чествуют его как национального поэта или даже как национальную совесть. Они защищают его от обвинения, что он был «придворным поэтом»; он славил, правда, Гогенцоллернов, но делал это из известного родственного чувства, так как сам был Гогенцоллерном; он был прямой человек, а не византиец.

Действительно, скончавшемуся недавно поэту, если его можно назвать поэтом, можно вменить в заслугу, что он не гнул своей выи пред лицом сильных мира сего: когда, по приказу императора, ему была присуждена Шиллеровская премия, которую комиссия экспертов предназначила для Гауптмана, он был достаточно горд, чтобы передать деньги шиллеровскому учреждению. И в других случаях Вильденбрух доказал, что он не подхалим и не карьерист. И все же—когда он начинал бряцать на своей янычарской лире в честь Гегенцоллернов, с трудом только можно было отогнать от себя грешную мысль: как охотно простили бы ему немного византийства, если бы он выказал хоть немного вкуса и таланта. Чего он только, чтобы вспомнить лишь одно, не наговорил о «старом Вильгельме». В «Национальном торжестве» он заставляет победителя при Иене дрожать пред десятилетним карапузом:

Как он стоит,  
С мой меч, не больше, ростом,  
Отважный, гибкий словно сталь,  
Могучий духом Вилледалем.

\* Умер в 1909 году.



А девятидесятилетнему он посвятил следующую посмертную хвалу из челюстей лейб-лошади:

Гложет сердце грусть, мне не ржать, как встарь:  
Я тебе не нужен больше, государь!

Такого пустопорожнего пустословия не продуцировал еще ни один придворный поэт. И ничуть не поможет, если как смягчающее обстоятельство привести якобы гогенцоллернское происхождение Вильденбруха. Ибо с этим происхождением дело обстоит не совсем ладно. Вильденбрух несомненно был внуком принца Луи-Фердинанда, но тем более сомнительно, что Луи-Фердинанд был Гогенцоллерном. Мать этого принца вовсе не присягала следовать девизу Зелинды: я хочу иметь ребенка только законным путем. Ее любовником был граф Шметтау, которого товарищи по гвардии называли «Минна фон Барнгельм, или Счастье солдата». Кроме того, принц Луи-Фердинанд и его сестра Луиза засвидетельствовали свое незаконное происхождение еще и тем, что он был другом Рахили, а сестра — другом Штейна, а такие вещи с настоящими Гогенцоллернами не случаются.

Оставим поэтому в покое «Гогенцоллерна» Вильденбруха. Но так как он был настоящим человеком, то его энтузиазм был настоящим, и именно это составляло его несчастье. Он был честным энтузиастом опруссаченной Германии, и этот предмет его любви слишком верно отражается в его поэзии: в трезвом похмельи, в цветущем старчестве, в шуршащих шлейфах его формы, поднимавших только грязную уличную пыль, в трескотне слов без единой мысли, в воображении без всякой творческой силы. Музой Вильденбруха была официальная Германия, в его восторженном преклонении не было и следа своекорыстной фальши, но именно потому!..

Если на Готфрида Келлера драмы Вильденбруха произвели такое впечатление, «точно восстал из гроба его земляк Клейст и начал опять с здоровым сердцем создавать новые творения», то это доказывает только, что и цюрихский Гомер умел основательно ошибаться. От Клейста и Геббеля отделяла Вильденбруха звездная дистанция, что он, и сам того не сознавая, обнаружил, когда заявил, что подлинное произведение драматурга начинается только с постановкой; ему была совершенно чужда самобытная сила, которая заставляет поэта творить. Он был изготовитель, а не творец.

В историю литературы он войдет только как автор нескольких баллад и рассказов, которые действительно свидетель-

ствуют о небольшом таланте. Зато в истории культуры он займет широкое место. Когда лет через сто свободные и счастливые люди не смогут представить себе, чем была опруссаченная Германия, им придется только заглянуть в произведения Вильденбруха, и вся духовная пустота новогерманского имперского великолепия зевнет им в лицо.



**ПРОБЛЕМА РЕАЛИЗМА  
В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
XIX и начала XX века**





## Чарльз Диккенс

Из трех крупных английских романистов времен продолжительного правления королевы Виктории—Бульвера, Диккенса, Теккерея—в Германии был наиболее любим и читаем Диккенс, хотя он был меньше знаком с литературой и философией континента, чем оба его получивших классическое образование соперника. Зато он значительно превосходил их своим оригинальным талантом и той неистощимой жизненной энергией и работоспособностью, которая, быть может, является его наиболее отличительной особенностью.

Он был типичнейший англичанин. О нем, не без основания, говорили, что он никогда не мог целиком освободиться от особенностей коренного лондонского жителя (Cockney). В письмах Диккенса, изданных его другом Форстером после его смерти, он жалуется всегда, когда путешествует, даже когда странствует в горах Швейцарии, в его время еще не кишевших шумливыми туристами, как теперь, на отсутствие уличного шума, который ему необходим для поэтического творчества. «Не могу выразить, как сильно чувствую я отсутствие напих улиц,—писал он в 1846 году из Лозанны, где написал один из самых больших своих романов («Домби и сын»).—Они как бы давали моему мозгу кое-что, без чего он не может обойтись во время работы. Неделью-две я еще могу писать в каком-нибудь захолустном месте; достаточно одного дня в Лондоне, чтобы опять подтянуться и снова начать работать. Но писать изо дня в день без этого волшебного фонаря стоит мне огромных усилий и труда... Мои образы точно хотят остановиться, когда вокруг них нет

толпы. Я писал очень мало в Генуе, хотя мне казалось, что я испытываю это влияние... по, добрый боже, я ведь там имел, по меньшей мере, одну большую улицу, в свете которой я мог бродить по ночам, и ежевечерне большой театр». Таких жалоб можно собрать в письмах поэта дюжины. Среди собратьев в Аполлоне он в этом отношении стоит совершенно одиноко.

Расташивающая нервы жизнь мирового города была главным источником его поэтического творчества. Он знал ее вдоль и поперек: с поразительным ясновидением умел он схватывать ее главные социальные типы и воплощать их в жизненных образах, из которых многие и до сегодняшнего дня сохранили свою популярность в Англии и даже за пределами Англии. Мистер Пиквик и его Сэм Веллер могут сравниться по своей мировой славе даже с Дон-Кихотом и его Санхо Пансо. При этом сердце поэта и в то время, когда он был почетным гостем министров и находился в тесной дружбе со всеми знаменитостями Англии, оставалось всегда с бедными и несчастными, из среды которых он с поразительной духовной и жизненной энергией выбился на дорогу ослепительной славы. Никто не мог так глубоко, как он, вчувствоваться в жизнь пасынков природы, слепых, немых и глухих, и так же глубоко — что несомненно важнее — в жизнь пасынков общества. Даже буржуазные эстетики, наполовину с сожалением, наполовину с удивлением, говорили, что ни грубость, ни преступление, ни безразличность, ни грязь не уменьшали его симпатий к трудящимся классам.

Творческая сила его почти невероятна. Несмотря на то, что он во-всю наслаждался кипучей общественной жизнью, благодаря большому литературному доходу, он в течение едва двух десятилетий написал двенадцать больших романов и, сверх того, множество мелких рассказов и очерков, в том числе ежегодно один рождественский рассказ, и вдобавок еще дневники путешествий и многое другое. Даже такие предприятия, которые потребовали бы жизни человека, как создание большой газеты «Daily News» или содержательного еженедельника «Household Words», у него казались только побочными работами. Его плодовитость хотели объяснить небрежностью, поэта упрекали в отсутствии всякой экономии, указывали на недостаточное умение, с которым он завязывал и развязывал главный узел своих рассказов, невероятности фабулы, манерный стиль, внешний характер комизма, карикатурные преувеличения и многое другое. Многие из этих обвинений действительно трудно опровергнуть и многое объясняется легкостью, с которой Дик-

кенс создавал свои произведения. Но было бы уж слишком неосновательно вообще отнимать у него лавры поэта, потому что он во многих своих произведениях, и далеко не самых плохих, преследовал практические цели.

Достаточно напомнить «Оливера Твиста», где он изображает признание бедных, или «Николая Никльби», где он рисует школьное дело, или «Холодный дом», где он осыпает едкими насмешками судебные учреждения. Между прочим, эти романы, хотя и разоблачают ужасные порядки, приносят все же честь английскому народу. Если бы немецкий поэт в то время, когда Диккенс писал свои романы, или если бы немецкий поэт даже в наше время осмелился изобразить официальные учреждения империи во всей их брэнности и окостенелости, как Диккенс, например, английскую юстицию в «Холодном доме», то имя его было бы ославлено, как хулителя имперского великолепия, во всех патриотических кругах, не исключая и «либеральных телячьих голов», а оскорбленные судьи доставили бы себе истинно прусское удовлетворение, посадив этого злоумышленника на долгое время за тюремную решетку. Правдой звучат слова поэта:

Породить Аристофана может вольный лишь народ!

Возвращаясь к Диккенсу, следует сказать, что он не считал вообще недопустимой тенденцию в художественных произведениях, а только тенденцию, которая старается достичь своих целей при помощи нехудожественных средств. А в выборе этих средств Диккенс, как показывают его письма, изданные Форстером, был чрезвычайно добросовестен и осмотрителен. Правда, он руководился при этом эстетикой, которую он сам себе создал, но уже Лессинг знал, что каждый гений создает себе новые правила и что, как бы строго ни старалась теория эстетики провести резко очерченные границы этического суждения и эстетического вкуса, эти границы в практике художественного творчества будут всегда стираться, о чем и свидетельствуют многие из наиболее известных художественных произведений всех веков и народов. Стремление «исправлять и преобразовать людей» нельзя подавить и в области искусства и поэзии, а потому трусливое старание избегать его приводит к таким же отвратительным крайностям, как и безвкусные и пресные похлебки, в которых так часто изливалась сытая мораль под видимостью искусства. А что, несмотря на все это, в Диккенсе все же преобладал художественный темперамент, лучше всего доказывает факт, что, несмотря на напряженное



внимание ко всем важнейшим вопросам общественной жизни и радикальные демократические убеждения, он не принимал никакого участия в активной политической жизни. Объяснить этот отказ другими мотивами, например, недостатком понимания или, скажем, мужества, было бы уже потому совершенно неосновательно, что Диккенс часто довольно жестоко нащупывал наиболее чувствительные места на коже господствующих классов. Но его демократические убеждения не могли устоять там, где он встречал полное отсутствие художественного понимания: как горько и несправедливо судил он о Северо-американских соединенных штатах! Наоборот, художественная сторона итальянской жизни мирила его с ужасными условиями итальянских средних и мелких государств. Так, переехав из Италии в Швейцарию, он писал: «Чистота и опрятность маленьких детских домов действительно поражают всякого, кто приезжает из Италии. Но прекрасные итальянские манеры, мягкий язык, быстрое схватывание приветливого взгляда, шутливого замечания, очаровательное желание нравиться всем и во всем—все это я оставил за Альпами. И когда я вспоминаю об этом, я вздыхаю по грязи, по кирпичным полам, голым стенам, некрасивым потолкам и разбитым окнам».

Не следует, однако, полагать, что художник на свой манер захватывал действительность менее глубоко, чем политик, что Диккенс увлекался тем плоским спортом благотворительности, которым буржуазия старается успокоить свою нечистую совесть. Напротив, именно эта отвратительная хлопотня сделала его демократом; неустанно боролся он с «сквернейшим и пошлейшим из всех *cant'ов* (лицемерие), с *cant'ом* по поводу филантропического *cant'a*». Христианским социалистам он говорил: «Дайте ему и его близким сияние неба при помощи хотя бы малого количества воздуха и света, дайте ему воды, помогите ему соблюдать чистоту, осветите мрачную атмосферу, в которой он чахнет и которая делает из него грубое существо, каким мы его знаем... тогда лишь, но не раньше, вы сумеете заставить его слушать охотно о том, чьи мысли обращались всегда к несчастным и кто питал сострадание ко всякому человеческому горю». Когда друг его Крюкшэнк опубликовал серию рисунков, чтобы изобразить в отталкивающем виде все последствия пьянства, Диккенс похвалил их техническое совершенство, но прибавил однако: «Философию же этой серии, ее поучения я считаю совершенно невероятными, ибо, чтобы изобразить пьянство вполне точно и оригинально, надо было начать с пьянства от горя, от нищеты или невежества, тех трех

вещей, следствием которых оно действительно всегда является в своем отталкивающем виде. Тогда эта серия рисунков была бы обоюдоострым оружием—но слишком «радикальным», думается мне, для нашего доброго старого Джорджа». Диккенс считал пьянство английским национальным пороком, но и здесь он был свободен от всякого ограниченно-одностороннего фанатизма; он сам охотно выпивал и не увлекался крайностями антиалкогольного движения; он, однако, в принципе отстаивал общества трезвости, но в тех случаях, когда они хотели бороться с пьянством при помощи ханжески-моральных фраз он, как, например, в одной сцене «Пиквикского клуба», забавнейшим образом осмеивал их. Он всегда указывал на социальные причины пьянства, на тесные, нездоровые жилища с их отвратительными запахами, на скверно устроенные мастерские с их недостатком света, воздуха и воды; он думал, что раз уже так настойчиво указывают на ту сторону медали, на которой запечатлен народ с его пороками и преступлениями, то тем более следует показать и другую сторону, на которой не менее глубоко запечатлены недостатки и пороки поставленных над народом правительств.

Но это не дает еще никакого основания называть Диккенса социалистическим писателем. Для этого ему не хватало теоретических способностей и склонности, без которых мысль преобразовать буржуазное общество и организовать его на новых основах тогда была гораздо менее возможна, чем в наше время. Диккенс должен был выкарабкиваться из самой горькой нужды без всякого систематического воспитания и образования; всякая философия, если бы он даже интересовался ею когда-либо, показалась бы ему немного придурковатой. Но как ни были трудны первые шаги его в жизни, он уже в двадцать семь лет был знаменитым поэтом. По отношению к нему лично буржуазное общество меньше всего выказало себя мачехой. Все, что оно могло ему дать, оно, после нескольких лет неутомимого труда, предоставило ему в изобилии. Но Диккенс не стал блудливым долизом этого общества, как многие коллеги его становятся уже за несравненно меньшую цену; его доброе сердце и здравый человеческий рассудок заботились о том, чтобы у него были раскрыты глаза на язвы этого общества; но, несмотря на иногда очень крепкие инвективы, политическое сродо его ограничивалось тем, что он настаивал на изменении к лучшему английских учреждений, но не на замене их новыми.

В последнее десятилетие его жизни Диккенсом овладела даже *aurea sacra fames*, злосчастная жажда золота, которую

он утолял в весьма значительной степени. От этого пострадал не только поэт, но и человек Диккенс, потому что эта погоня свелась к постепенному, весьма мучительному в своих деталях самоубийству. Повидимому, запутанные сердечные дела породили у него манию, что он должен много и очень много зарабатывать, чтобы обеспечить своим близким роскошную жизнь не только в настоящем, но и в будущем. Выдающийся талант декламатора, который Диккенс уже часто выявлял как актер, застольный оратор и чтец, он решил теперь использовать для публичного чтения своих собственных произведений. Друг его Форстер имел мужество заявить ему честно, что такой способ зарабатывать деньги недостойн его, но этот одинокий дружеский голос затерялся в громе оваций, которыми сопровождалась новая карьера поэта. Однако он продал себя демонам, которые гнали его и терзали, пока в июле 1870 года он не умер, совершенно надорванный.

Так, на закат жизни поэта пала тень; однако эта тень не может затмить лучезарную ясность ее утренней и полуденной поры. Могила поэта заслуживает того, чтобы и немецкий рабочий класс возложил на нее 7 февраля, в день столетия со дня его рождения (1842), почетный венок.



## Эмиль Ожье

### «Бедная львица»

Чтобы ни говорили о трагедии французов, в области комедии нравов этот остроумный народ превосходит все остальные народы. Это было и мнение Гете. Он выразил его в следующих словах: «Общий характер французов сказывается также и в их стиле. Они—общительные натуры и, как таковые, никогда не забывают публику, к которой обращаются; они стараются быть ясными, чтобы убедить своих читателей, и занимательными, чтобы нравиться им». От Мольера до Сарду в многочисленных занимательных и остроумных комедиях отражаются все изменения французского общества. Это такое сокровище у наших западных соседей, которому мы, немцы, можем только очень и очень завидовать. За хулой по адресу «фривольности» французской драматургии скрывается обычно только смешное чванство нищенской бедности. Конечно, во французской драматургии весьма много фривольных вещей; чем больше упадочного в буржуазных нравах, тем больше упадочного в буржуазной комедии нравов. Но это происходит и у них, и у нас, да и вообще во всем мире: разница только в том, что во Франции в этой половине все же можно найти больше зерен, чем где-либо в другой стране. Тени там сильнее, потому что свет ярче. Необходимо воздать долг истине. Шопенгауэр замечает, что «патриотизм, который хочет господствовать в царстве науки, это грязный субъект, которого надо вышвырнуть». Так вот, то же самое относится и к искусству.



Кто хочет познакомиться с нравственным разложением буржуазии под влиянием капиталистического механизма современного мирового города на первой его классической арене, тот должен изучить Париж времен Второй империи. Правда, французская буржуазия видела уже золотые дни в эпоху Июльской монархии (1830—1848), но это было все еще время относительно наивного детства, когда коррупцией захвачены были главным образом ее верхние слои. В течение следующего двадцатилетия капиталистический потоп, как вызванный всеобщим расцветом торговли и промышленности начала пятидесятых годов, так и поощряемый цезаристским социализмом Второй империи, захватил также и средние слои. С одной стороны, «четвертое сословие» должно было при помощи государственного долга принять участие в благах капитализма; государственная рента выпускалась маленькими купюрами, так что число владельцев ренты увеличилось с 292 000 до 1 095 683. С другой стороны, «патриотические денежные державы», *Crédit mobilier* (Промышленный банк) и *Crédit foncier* (Поземельный банк), должны были привлечь к себе все маленькие капиталы и создать таким образом для «монарха промышленности» банк, при помощи которого он мог господствовать на бирже, руководить производством и распространять всюду благосостояние. В действительности буржуазные классы были таким путем вовлечены в дикий водоворот спекуляции; биржевая игра развернулась в колоссальных размерах; «патриотические денежные державы» вносили коррупцию в министерства, в парламенты, во все слои имущего населения. За безумным опьянением последовало затем, согласно неумолимым законам экономической диалектики, тяжелое похмелье: промышленный кризис 1857 года превзошел все предшествовавшие ему и по внешним размерам, и по внутренней силе.

В это время Ожье написал «Бедную львицу». Вполне понятно, что если Вторая империя хотела, согласно старому слову цезарей, дать народу «хлеба и зрелищ», то «хлебу» ее биржи соответствовали «зрелища» ее театра. Военные народные спектакли, похотливые мелодии фривольной оперетки, нелепые феерические сказки, в которых отплясывали свои терцеты морковь и редиска в трико, в лучшем случае сентиментальные куртизанки и другие легкого поведения существа, которые в течение четырех актов бегали, задрав голову, чтобы в пятом их стошнило,—все это копошилось на подмостках, которые означали этот капиталистический мир. Но были все же и некоторые серьезные поэты буржуазных классов, которые высоко

держали знамя драмы, чтобы показать «позору его собственный образ и веку и плоти времени—отпечаток его формы». В первую очередь—Ожье и Понсар. Главный стержень их драматургии—разлагающее влияние денег на буржуазную честь, мораль, политику.

«Бедная львица» Ожье, появившаяся в 1858 году, рисует нравственное вырождение капиталистического мира, если не в самом его чувствительном, то в самом ужасающем пункте. «Бедная львица»—это женщина из буржуазии, совершенно обесчеловеченная жадностью к деньгам. «Герцогиня или буржуазка, с рентой от десяти до десяти тысяч франков, бедная львица начинает там, где доход мужа перестает соответствовать расходам жены... В глазах этих особ простое прелюбодеяние без околичностей и без механики, как говорят профессора высшей магии, становится в конце концов добродетелью. Стыдливость, бескорыстие, любовь—все это для них устаревший предрассудок, стоявший под лучами жадной роскоши снег, оттепель в клоаке». Но бедная львица защищается. «Чему я научилась? Чему учила меня мать моя? Чтобы счастливым быть, надо быть богатым. А чему я научилась в обществе? Богатство делает счастливым. Я—чудовище. Пусть! Но не делай меня за это ответственной». С потрясающей правдой, особенно в жесточайшей развязке, которой требует мрачный сюжет, Ожье рисует эту женщину и мир, в котором она должна была стать тем, чем она стала.

Насколько нам известно, немецкий репертуар имеет только одну драму, которая ставит себе такую же задачу, что и «Бедная львица» Ожье: именно, «Конец Содомы» Зудермана. Однако французская пьеса своей законченной и ясной трактовкой социальной проблемы стоит выше немецкой, что, конечно, не уменьшает другие достоинства последней. Не имеет большого значения, кажутся ли нам французские нравы, потому или иному внешнему признаку, несколько более чуждыми. Ведь по существу то общество, которое капитализм порождает, с головы до пяток одинаково. Оно всюду одно и то же—в Берлине и Париже, в Мадриде и Петербурге.

## Эмиль Зола

Внезапная смерть Зола вызвала в первую минуту тяжелое чувство,—чувство бессилия при виде того, жертвой какой дикой случайности стала жизнь, столь богатая трудом и борьбой. Но ненависть врагов, которая безудержным потоком обрушилась на неостывший еще труп мужественного человека, дала верное утешение, что этот мертвец свершил славное дело. Если даже величие смерти не может остановить клеветников, то это доказывает лишь, что они поражены в самое сердце. Чем в более дикие формы облеклась ненависть побежденных, тем прекраснее сиял меч на гробе победителя.

Старый философ сказал об Аполлоне: «Бог держит лук, и в то же время он бог музыки; я люблю его гармонию и боюсь его лука». Этим уже указана двойственность поэтического творчества, которую можно проследить во всей истории поэзии: поэт, как боец, и поэт, как художник. Двойственность не в том смысле, конечно, что эти два элемента могут быть когда-либо вполне разъединены. Поэт, который был бы только бойцом, перестал бы вместе с тем быть поэтом, и поэт, как Гете, который, быть может, среди поэтов был художником в высшем смысле слова, хвалился еще в последние годы своей жизни, что он всегда был боец. Но как бы ни была различна мера, в которой оба эти элемента смешивались в отдельных поэтах, соответственно их способностям и историческим условиям, в которых они живут, всегда будут рождаться боевые натуры, в которых исчезает, казалось бы, художник, и художественные натуры, в которых, казалось бы, исчезает боец.

Уже с первого взгляда видно, как смешивались эти элементы в натуре Зола. Он был до такой степени боевой натурой, что даже некоторые из его поклонников отказывали ему в звании поэта, как и Лессинг когда-то в момент страстной борьбы отказал себе сам в этом звании. Это, конечно, преувеличение, ибо нельзя создать то, что создал Зола, не обладая в чрезвычайной степени великими дарами поэта. Но зато другие из этих даров отсутствовали у него тоже в чрезвычайной степени. Если он был необыкновенно проницательный наблюдатель, первоклассный изобразитель нравов, тонкий и глубокий психолог, то ему не хватало эстетического вкуса и такта, фантазии и остроумия и того, что он сам называл *expression personnelle*, индивидуальной поэтической жизни, творческой силы оформления, которая из ничего создает новый мир.

Он сам прекрасно понимал, что он боевая, а не художественная натура. Эта ясность не так отчетливо выступает в наичаще цитируемом положении его эстетики: «Художественное произведение есть кусок природы, рассмотренный через призму темперамента»,—ибо это положение слишком многосмысленно, чтобы вместить в него всю эстетику. Но в другой раз Зола говорит: «Мы те прилежные рабочие, которые тщательно осматривают здание, которые открывают гнилые балки, внутренние трещины, сдвинувшиеся камни,—все те повреждения, которые не видны снаружи, но могут повлечь за собой гибель всего здания. Разве это не более полезная, серьезная и достойная деятельность, чем забраться с лирой в руках на высокий пьедестал и воодушевлять человечество звучной фанфарой?» Здесь Зола в сухих выражениях отвергает лиру и требует для себя если не лук, то лом каменщика. Он покидает почву искусства и попадает в опасное соседство к тем бравым манчестерцам, которые когда-то пытались доказать, что всякий архитектор или даже честный свиновод является более полезным членом общества, чем мог бы им быть Гете с его непроизводительным стихотворчеством.

Мало помогает и утверждение, что Зола был, правда, крупный поэт, но плохой эстетик. Скорее в Зола поэт и эстетик вполне гармонируют. Романы его в большей степени реформаторские призывы и предостережения, чем чистые художественные произведения, которые поэт в блаженном довольстве своим художественным творчеством придет из самого себя. С эстетической точки зрения это был бы жестокий приговор, если бы только сама эстетическая точка зрения не подчинена была историческим изменениям. Искусство, несомненно, пред-



ставляет отличительную способность человечества и, как таковое, имеет свои собственные законы. Но и оно стоит в историческом потоке вещей, и оно тоже не может развиваться без революционных потрясений, когда большей заслугой является разрушение его алтарей, а не принесение жертв на них.

Зола всегда гордился тем, что стоит в центре такого революционного потрясения. Он всегда отрицал, что именно он изобрел натурализм, который в первую очередь связывался с его именем. «Натуралистический метод я нашел в восемнадцатом веке; он ведет свое происхождение, если угодно, с начала мира. Я показал, как в нашей национальной литературе его блестяще применяли Бальзак и Стендаль, я утверждал, что наш современный роман продолжает дело этих мастеров, и в первую очередь назвал Густава Флобера, Жюль и Эдмона Гонкуров, Альфонса Додэ. Как же можно было сделать из этого вывод, что я изобрел теорию для своего частного употребления? Какие глушцы возымели странную идею представить меня гордецом, который хочет навязать свою риторику миру и обосновать на своем произведении прошлое и будущее французской литературы? Это действительно верх ослепления и злопахательства... Применение натуралистического метода в нашей литературе началось в прошлом столетии, с первого лепета нашей новой науки. Толчок был дан, движение должно было стать всеобщим. Как часто я уже давал историю этого грандиозного движения, которое ведет нас к будущему! Оно преобразовало историю и критику, освободив их от бессмысленного соблюдения схоластических форм; оно омолодило роман и драму, от Дидро и Руссо до Бальзака и его учеников. Можно ли отрицать этот факт? Разве последние годы нашей истории не выявляют свой научный дух в уничтожении красивых классических формул прежних столетий, в лепете романтического возмущения, в торжестве натуралистических писателей? Я повторяю—натурализм это не я. Он в каждом писателе, который, сознательно или бессознательно, применяет научный метод, изучает мир при помощи анализа и наблюдения, отрицая абсолютный, данный путем откровения, разумом непостижимый идеал». В этих положениях выявляются как сильные, так и слабые стороны Зола.

Натурализм Руссо и Дидро, как и Бальзака и Зола, имеет несомненно общую тенденцию: это бегство искусства из состояния общественного вырождения, возвращение в спасительные объятия природы. Но это возвращение к природе фактически есть только дальнейшее продвижение к более высоко развитому

общественному строю. И оно не может быть чем-либо иным, так как общественные болезни могут быть изучены только на почве общества, а не на почве природы. Но именно здесь сейчас же проступает огромное различие между Руссо и Дидро, с одной стороны, Бальзаком и Зола — с другой. Те искали спасения от общественной гнили феодализма у природы, то-есть у буржуазного общественного строя, тогда как эти ищут спасения от общественной гнили капитализма, не зная, где его найти. Поэтому те, несмотря на все, были оптимистами, эти же — пессимистами, Бальзак вообще, а Зола — по крайней мере до последних романов, в которых он проповедует утопический социализм.

Уже в одном из своих прежних романов Зола выводит любимого ученика Карла Маркса и заставляет его нести всякую околесицу, которая показывает, что он, Зола, несмотря на весь свой экспериментально-научный метод, никогда не занимался научным социализмом. С той удивительной «точностью», которая была доведена до карикатуры немецкими подражателями Зола, он констатирует, что главный труд Маркса напечатан готическим шрифтом, что, как известно, вовсе не верно, но не имеет ни малейшего понятия о содержании этого произведения. Надеемся, что нас поймут, как следует, а не в том смысле, что мы, как это присочинил в свое время один натуралистический шутник, хотим сделать признание эрфуртской программы высшим эстетическим законом, когда констатируем с сожалением, что натурализм не имеет никакого представления о пролетарской классовой борьбе. Что касается Зола, который вел свою родословную от Дидро и Руссо, который преимущество экспериментального романа видел в том, что он ищет зависимость явления от его ближайших причин и устанавливает условия, которыми определяется это явление, то Зола стоял неизмеримо выше своих маленьких подражателей в Германии, и его поэтическое творчество было бы бесконечно лучше окрылено, если бы он владел теорией пролетарской классовой борьбы, как ключом к анализу общественных явлений, вместо вулгарного фатализма Ломброзо, который весьма часто вводил его в заблуждение.

В таком же отношении, как к Дидро и Руссо, Зола стоит к Вольтеру. Выступление Зола в защиту Дрейфуса часто сравнивали с выступлением Вольтера в защиту Каласа. Говорили, что Зола рисковал гораздо больше, чем Вольтер. Это совершенно верно: Зола своей мужественной и бескорыстной борьбой за узника Чортова острова ставил гораздо больше на карту,

чем Вольтер, когда заступился за гугенотскую семью в Тулузе. Но историческое значение обоих случаев совершенно различно, и различие это не в пользу Зола. Вольтер нанес сокрушительный удар феодально-клерикальной юстиции средневековья, Зола в лучшем случае спас невинно осужденного человека, однако при всей чистоте его личных мотивов, только на бессознательной службе у класса, который творил в своем роде не менее прогнившее классовое правосудие, чем то военное правосудие, жертвой которого пал Дрейфус. Отвратительно было видеть, как те же самые наемные писаки буржуазии, которые до того времени взапуски и взапас поносили «пошлого» и «грязного» романиста, имевшего смелость разоблачить тайны капиталистического хозяйства, теперь сразу начали восхвалять несравненного «героя духа», который выступлением в защиту Дрейфуса оказал своим великим именем могучую поддержку защищаемым ими интересам.

Несравненно больше, чем это заинтересованное восхваление, приносит честь памяти Зола непримиримый вой бешенства тех, которых рука его настигла своими сокрушительными ударами. Но больше всего приносит чести его памяти венок, который рабочие не сю и по ту сторону Вогезов возложили на его могилу. Зола не принадлежал к ним, он даже не понимал, что составляет лучшее содержание их жизни, но он был энергичным пионером лучшего будущего, как он его понимал, мыслителем, для которого остались скрытыми глубочайшие тайны эпохи, поэтом, который с эстетической точки зрения не всегда был совершенен, но был всегда борцом, который, по своим способностям и прилежанию, по своей честности и мужеству, имел право причислять себя к славной фаланге Дидро и Лессинга, Руссо и Вольтера.

## Генрик Ибсен

Мало кому достался обманчивый блеск военной славы так дорого, как скандинавским нациям. В эпоху Тридцатилетней войны особенно благоприятное стечение обстоятельств, казалось, обеспечило им военное господство над раздробленной Германией; а уже через сто лет они были осуждены на военном театре на полусмешную роль, не говоря уже о том, что перестали принимать в духовной жизни Европы какое-нибудь руководящее или хотя бы только достойное упоминания участие. Вихрь французской революции, взбудораживший литературу всех европейских народов, почти не затронул скандинавские страны.

Тем сильнее были захвачены они реакционным отливом. Скандинавская литература стала фанатическим оруженосцем романтики и осталась им еще тогда, когда романтика уже всюду в Европе перестала пользоваться всяким влиянием. Еще в 1848 году «Новая Рейнская газета» могла с полным основанием сказать, что Дания получает все свои литературные, как и все материальные, предметы потребления через Германию и что Германия, в сравнении с Данией, является даже прогрессивной и революционной страной.

Скандинавизм, единственное оригинальное движение в скандинавских странах, революционная газета характеризовала, как увлечение жестокой, грязной, пиратской древнесеверной национальностью, той глубиной натуры, которая в состоянии выразить избыток своих мыслей и чувств не в словах, а только в делах, а именно: в грубом обращении с женщинами, в постоян-



ном пьянстве и в берсеркерской ярости, перемежающейся с слезливой сентиментальностью. Несмотря на всю ее резкость, характеристика эта не страдает преувеличением; когда двадцать лет спустя молодой Георг Брандес читал в копенгагенском университете курс истории литературы, где он защищал точку зрения буржуазной просветительной литературы, он, как еретик, стал предметом всеобщего преследования, кровавая, хотя, к счастью, бессильная дикость которого напоминала средневековую инквизицию.

Вплоть до середины второй половины девятнадцатого века в скандинавской литературе господствовало «романтическое течение», враждебное отчуждение от современной жизни, постоянное возвращение к сюжетам издавна исчезнувшего прошлого, пристрастие к аллегорической сказочной поэзии и, не в последнем счете также, фантастический мистицизм, вырождающийся в враждебный миру аскетизм. За немногими исключениями литература эта носила диалектико-полемический характер, смертельно враждебный всем современным идеям, рассматривавший их не только как отпадение от христианской веры, но и как разложение всех общественных и нравственных связей. Новые идеи, однако, неудержимо вторгались в литературу по мере того, как капиталистический способ производства победоносно продвигался вперед в скандинавских странах и беспорядно революционизировал все стародавние и почтенные порядки. Революция в условиях жизни вызвала революцию в головах, но после долгой зимы тем свежее было дуновение весеннего ветра.

Ведущая роль в пробудившейся наконец литературе скандинавских стран перешла теперь к Норвегии, благодаря крепкому крестьянству и мелкой буржуазии, которые в течение многих веков составляли господствующий класс норвежского общества. Норвежский крестьянин никогда не был, в отличие от датского и шведского, крепостным, а норвежский мелкий буржуа вел свое происхождение от свободных крестьян. Норвегия была единственной страной, которая после победы европейской реакции при Ватерлоо сохранила демократическое устройство. Правда, этот мелкобуржуазный мир, не дававший простора развитию крупной промышленности, биржи и всех других факторов капиталистической концентрации, имел также духовно ограниченный горизонт, именно — горизонт мелкого крестьянства и мелкой буржуазии. Но когда современный способ производства втянул в свою орбиту и эту захолустную страну, он вызвал к жизни здоровый и необычайно крепкий элемент, который сумел форсированным маршем выбраться из

глубин романтического болота на вершины современного общества и нашел свой последний предел лишь в том, что его трона с этих вершин затерялась в облаках. При всем том современный пролетариат в крупном масштабе не развился и не мог развиться в Норвегии, а в силу этого и наиболее революционному поэту норвежской литературы недостает ключа к глубочайшим проблемам современности, и именно поэтому говорит Генрик Ибсен: «Мое дело ставить вопросы. Ответа на них я не имею».

Но уменьше Ибсена ставить эти вопросы сделало его европейским писателем первого ранга.

\* \* \*

Генрик Ибсен родился 20 марта 1828 года в Скиене, одном из тех небольших приморских городов, в которых соленый запах моря смешивается с лесным запахом гор. Городок был известным очагом пнетиизма и в то же время микрокосмом современного торгового оборота, который создал здесь на минимальнейшей арене уже самые яркие социальные контрасты. Если, как говорит Гете, ребенок есть отец взрослого человека, то Ибсен в самом родном городе впитал в себя неизгладимые впечатления своей юности; наиболее захватывающие социальные драмы Ибсена разыгрываются в местах, для которых тишом послужил Скиен.

Ибсен родился в мелкобуржуазной семье и до шестнадцати лет посещал латинскую школу; потом он переселился, в качестве аптекарского ученика, в городок Гримстад. Здесь он прожил около пяти лет и готовился к студенческому экзамену, который должен был выдержать при университете в Христиании, чтобы изучать медицину. Но еще раньше чем он успел подготовиться к экзамену, разразились бури Февральской революции и целиком захватили двадцатилетнего юношу. Он посвятил пламенные стихотворения венгерским инсургентам и в длинном ряде сонетов обратился с призывом к шведскому королю оказать вооруженную помощь датским братьям в их борьбе с немцами. При этом следует принять во внимание, во-первых, что эйдер-датская партия в Копенгагене, которая настаивала на инкорпорации эльбских герцогств, была революционной партией маленького государства и, во-вторых, что Ибсен был совершенно чужд реакционному принципу скандинавизма, хотя и требовал поддержки родственных датчан против немцев. Его ближайшее будущее принадлежало освободительной борьбе, путем которой норвежская литература пыталась сбросить с себя зависимость от датской литературы.

Кроме революционной юношеской лирики, Ибсен написал еще революционную юношескую трагедию «Катилина», которую издал под псевдонимом. Критика встретила ее враждебно, но Ибсен не пал духом. Он остался верен своим литературным склонностям и когда, наконец выдержав студенческий экзамен, поступил в университет. Однако имя его все еще оставалось почти неизвестным, когда в 1851 году он был приглашен в качестве драматурга «Норвежским театром» в Бергене. Он оставался в этой должности до 1857 года и ежегодно писал новую драму. Этим путем он выработал себе сценическую технику, которая в такой высокой степени **отличает** его позднейшие шедевры. Сам он после почти целиком отказался от драм этого времени. Они, по существу, вращаются еще в кругу датского романтизма. **Вообще** попытка создать самостоятельную норвежскую литературу должна была кончиться неудачей, пока она ограничивалась тем, что искала свое отличие от датской литературы только в окрашивании норвежским диалектом датского языка и тому подобных внешних приемах.

На верную дорогу стал только Бьернсон, коллега Ибсена, ставший драматургом «Норвежского театра» в Христиании. Его крестьянские новеллы отражали с освежающей правдивостью норвежскую народную жизнь. В 1857 году оба поэта поменялись местами, и теперь также и гений Ибсена совершает более высокий взлет в таких драмах, как «Вонтели в Гельгеланде» и «Борьба за престол», которые противопоставляют изнеженному современному поколению взятые из норвежской старины образы, полные сурового величия и силы; а затем Ибсен преподнес этому поколению в «Комедии любви» зеркало, в котором показал потомкам не добродетели предков, а их собственную испорченность. Он нанес, таким образом, решительный удар господствующему фарисейству и вызвал против себя бурю негодования, которая грозила снести и самого автора, тем более, что в том же 1862 году, когда появилась «Комедия любви», **кончил** крахом «Норвежский театр» в Христиании. Друзья Ибсена уже хлопотали о каком-нибудь месте в бюрократической иерархии, когда он получил от государства небольшую стипендию, давшую ему возможность уехать за границу. Ибсен направился в Рим, где во второй половине шестидесятых годов написал свои мистические драмы «Бранд» и «Пер Гюнт», а также начал—только позже законченную—«всемирно-историческую» драму «Кесарь и Галилеянин».

В этих объемистых драмах многие поклонники Ибсена видят его гениальнейшие и великолепнейшие поэтические произве-



ления, которые они сравнивают даже с «Фаустом» Гете. Но эти суждения представляют только рефлекс мировой славы, которой Ибсен добился в более поздние годы. Если подойти без всякого предубеждения к тому, что Ибсен создал во время своего пребывания в Риме, то согласишься с скептическим суждением, на которое наталкивает Георг Брандес следующими словами: «Есть ли «Бранд» реакция или революция? Я не могу дать на это определенный ответ, так много в этой драме от одной и от другой». Ибсен нагромождает в ней идеалы, с головокружительной высоты которых действительность кажется только далеким черным пунктом. Конечно, в этих драмах имеется революционное настроение. В «Пер Гюнте» поэт бичует весьма резко реакционный скандинавизм, отличающийся большими словами и малыми делами, через край бьющей сентиментальностью и узко ограниченным эгоизмом. Но сам он все еще находится в процессе брожения, из которого не может выкристаллизоваться совершенно прозрачное художественное произведение. На дороге, на которой ему суждено было завоевать неувядаемые лавры, Ибсен вступил только в 1869 году в пьесе «Союз молодежи», комедии, в которой он выхватил кусок человеческой жизни норвежской современности и отхлестал бичующими ударами политический карьеризм, но которая еще несколько поверхностно сработана по образцу французской комедии.

В Норвегии эта комедия приобрела поэту новых врагов. Ибсен пока решил не возвращаться в свое отечество. После нескольких лет жизни в Италии он жил сначала в Дрездене, а затем в Мюнхене. Войну 1870 года и восстание Парижской коммуны он приветствовал с живой радостью, но скоро они принесли ему разочарование. В «Письме с воздушным шаром» (из Дрездена) он писал, окруженный «непереносными немецкими крикунами», которые до хрипоты хвастливо распевают свой «Wacht am Rhein» («Стража на Рейне»)\*, провидя с уди-

\* «Письмо с воздушным шаром. Из Дрездена, 1 декабря 1870 г. Послание друзьям в стихах». Приводим это место целиком в переводе А. и П. Ганзен:

Я, вернувшись в Дрезден милый,  
Мог едва его узнать,  
Немцев грузных, чванных рать,  
Похваляющихся силой  
Мир вверх дном поставить весь,  
Победительская спесь,  
Флаги, шум хвастливый, крики,  
Wacht am Rhein, задорно-дикий—  
Вот вам обиход мой здесь.



вительной проницательностью грозно надвигающееся будущее: «В победе призрак бледный поражения живет. Розгой станет меч победный!» Прославленных идолов дня он сравнивал с обломками египетской статуи Мемнона, которые буря скоро покроет тучами песку, в то время как в этом царстве оружия грубые личинки труда не смогут развиваться в бабочек. Ибсен теперь был готов призвать современное буржуазное общество к своему поэтическому трибуналу.

Все шедевры Ибсена написаны им на шестом десятке жизни, от конца семидесятых до конца восьмидесятых годов девятнадцатого века.

Именно к ним относится в первую очередь то, что Ибсен сказал одному из своих биографов: «Все, что я создал, теснейшим образом связано с тем, что я пережил, хотя бы оно и не произошло со мною лично. Каждое новое поэтическое произведение имело для меня лично ту цель, что служило моему духовному освобождению и просветлению, ибо нельзя считать себя свободным от всякой солидарности с обществом, к которому принадлежишь, и от всякой ответственности за то, что в нем происходит». Эти слова весьма метко характеризуют сущность этих драм как с объективной, так и с субъективной стороны. Поэт стоит в самом центре общества, жизненные функции которого он умеет проследить до слабейших биений его пульса, что было бы невозможно, если бы он стоял над ним, если бы он действительно умел освободиться и очиститься от него.

В этом и величие, и беда Ибсена. Несравненна жизненная правда тех образов, которые Ибсен теперь выводит на сцене; мы видим, как они ходят и стоят, мы слышим, как они говорят, точно они дышат и живут в самой жизни. Диалог свободен от всякой надуманной деланности; можно почти сказать, что он тривиален. Так звучит он, по крайней мере, для того, кто без всякого предубеждения наслаждается этими творениями. Но кто внимательно следит за творчеством старого мага, заметит, конечно, в нем высочайшие достижения его искусства; каждое из этих, повидимому, небрежно и случайно брошенных слов хорошо взвешено, крепко сидит во всем строении драмы. Но эта мастерская техника всегда без остатка растворяется в поэтической способности, совершенно в духе слов Лессинга: природа и искусство на сцене быть должны единым. Когда искусство превращается в природу, то это значит, что природа сговорила с искусством.

Но даже, когда поэт живет в своих созданиях и вместе с ними, он все же не выходит за пределы их жизни. Он может

сердиться на них и препираться с ними, но освободить их не может. В этом заключается корень ибсеновского пессимизма, о котором так много говорят. Само по себе это крылатое словечко так же мало говорит, как и любое другое, только его социальная подоплека дает ему действительный смысл и содержание. В каждом гибнущем классе развивается пессимизм, но в каждом отдельном случае необходимо всегда установить, *какой* класс и *как* он гибнет. Пессимизм немецкого филистера Шопенгауэра представляет нечто совершенно другое, чем пессимизм норвежского мелкого буржуа; первый покоряется и терпит, в то время как второй бунтует и борется; именно этот боевой элемент дает лучшим драмам Ибсена их могучее драматическое напряжение. Но борьба эта никогда не увенчивается победой. Ибсен возвещает «новое время», но он не может раскрыть его ворота, и вся общественная критика его драм теряется в песке.

Уже в «Столпах общества», которые появились в 1877 году, добродетель садится за стол, после того как порок оскандалился: жадный капиталист, после всяких удавшихся или проектированных мерзостей, возвращается к почтенным нравам мелкой буржуазии—на словах. Он заявляет, что, начиная с «сегодняшнего дня», то-есть с того дня, когда ему уже больше не удаются его жульничества, занимается «новое время», а старое время «со всей его мишурой, лицемерием и внутренней пустотой, ложными приличиями и жалким приспособленчеством» должно существовать только как музей, открытый для общего поучения. Настоящими столпами общества являются только свобода и правда; с такой дешевой премудростью должен теперь отправиться домой зритель, которого только что сильнейшим образом потрясла полная жизни картина капиталистической коррупции. Картина была достаточно жизненна, чтобы вызвать глубокое негодование «хорошего общества» и защитить поэта от подозрения, что этой «примиряющей развязкой» он преследовал какую-нибудь постороннюю цель, которая была совершенно чужда его насквозь правдивой натуре. Психологическая неправда, которой кончается драма, имела свой единственный корень в социологическом тумане, в котором жил и действовал поэт.

Ибсен пытался довольно честно и энергично выбраться из этого тумана. Об этом свидетельствуют блестяще две следующие драмы: «Нора» в 1879 году и «Призраки» в 1881. Здесь Ибсен бросает свой факел в «уютный дом» филистера и пригвозждает к позорному столбу всю внутреннюю лживость буржуазного брака по расчету. Здесь Ибсен не набрасывает никакого

покрывала на суровую правду. Если он не видит спасительного выхода, то видит проклятие, под гнетом которого живет буржуазное общество; если он не понимает еще борьбы за угнетенный класс, то понимает уже борьбу за угнетенный пол. Нора — избалованная кукла, которая играет с жизнью и не больше понимает в этой жизни, чем кукла, пока она не познает в жестоким конфликте с этой жизнью ее жестокою грубость и решительно разрывает сеть лжи, которая со всей ее изнеживающей мягкостью была сплетена вокруг нее. В решительный час ее жизни фру Альвинг не сумела решиться на такой же шаг; она не разорвала свой брак, когда узнала, что этот брак был только ложью: «У меня не хватило мужества на что-нибудь другое — ради самой себя; я была так труслива». И она жестоко наказана, ибо призраки ее молодости возвращаются; она должна теперь дать яд единственному сыну, который становится жертвой ужасной, унаследованной от больного отца, мучительной болезни. Героиней потрясающей драмы является фру Альвинг, а не сын, на котором отмщаются грехи отца. Если мотив наследственности влечет за собой всегда опасность затемнения социальных связей действительности мнимым влиянием естественного закона, то он все же используется Ибсеном несравненно более свободно, чем его неспособными подражателями, которые превращают этот мотив в реакционнейшую потугу и мнят еще себя при этом невесть какими революционерами.

«Нора» и «Призраки» больше всего обеспечивают прочную славу имени Ибсена; вместе с опубликованным в 1882 году «Врагом народа» он уже спускается ступенькой ниже. Он отвечает в этой драме на крики негодования, которые вызвали обе его женские трагедии: его «Враг народа» — честный человек, который не лицемерит, не лжет и не дает себя напугать, когда нужно защищать правду, но которого именно поэтому «сплошное большинство» лишает хлеба и подвергает анафеме, пока он утешает себя сознанием, что «сильнее всех в мире тот, кто совсем одинок». Богатую меткой сатирой драму портит, однако, ее герой, при всей своей честности и непримиримости, все же странный чудака, больше упрямый и непокладистый человек, чем интеллектуальный борец, осуждающий себя на голодную смерть девизом, который он под конец провозглашает. И эта фигура также дышит правдой; ограниченная честность, которая горячо выступает против симптомов социального зла, не понимая его сущности, требует себе постоянно в буржуазном обществе новых жертв, но эти жертвы не являются трагическими фигурами. Они вызывают сострадание, но это сострадание соеди-

няется не со страхом, а отчасти с насмешкой и иногда даже с презрением.

Если решение драматической проблемы во «Враге народа» граничит даже с невольным комизмом, то Ибсен в 1884 году в «Дикой утке» создал комедию в высшем смысле слова, герой которой Яльмар Экдаль напоминает Фальстафа или Дон-Кихота. Борец, стремящийся при помощи своего «идеального требования» выправить расшатавшийся мир, превращается здесь в глупца, который приносит только беду; ему противостоит сухой циник с его практической грубостью: «отнимите у среднего человека ложь жизни, и вы вместе с нею отнимете у него счастье»; между обоими шатается Яльмар Экдаль, жалкий человек, не хуже и не лучше ему подобных, судорожно старающийся остаться верным «идеальному требованию» и вновь возвращающийся к старой, удобной, ставшей второй натурой жизненной лжи. Было неверно видеть в этом повороте поэта более мягкое настроение; именно теперь он обратился к трагедии в ее наиболее строгой форме: в 1886 году он опубликовал «Росмерсгольма», в котором ищут и находят общую смерть оба—и слабый мужчина, который не может и не хочет бороться, и демоническая женщина, которая тщетно старалась увлечь его за собой на крутой путь.

Поэт смотрел тем мрачнее на этот мир, чем больше он погружался в греховный мрак, который неудержимо опускался над ним вместе с капиталистическими тучами, и чем больше бремя лет лишало его надежды увидеть новую зарю. К шестидесяти годам боевой пессимизм Ибсена сменился мистическим пессимизмом. Настало время, когда сытые богачи и их литературные прихвостни начали говорить, что Ибсен становится все более безумным, не понимая, как ужасно должен был действовать запах разложения гнивающего общества на необычайно тонкие нервы великого поэта.

Поэтическое творчество Ибсена в период его старости насчитывает столько же драм, как и период его лучших произведений. Провести между обоими этими периодами определенную границу было бы трудно. В «Росмерсгольме» заметны уже мистические элементы, тогда как в «Женщине с моря» и «Гедде Габлер» драматическая психология еще не поглощена окончательно темной властью темной судьбы. Совершенно загадочным становится Ибсен только со времени «Строителя Сольнеса». Как бы то ни было, поскольку еще можно провести такую грань, она лежит между «Росмерсгольмом» и «Женщиной с моря». Начиная с последней драмы, мысли и язык поэта становятся все более



загадочными; «Строитель Сольнес», «Маленький Эйольф», «Джон Габриэль Боргман» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» представляют уже драматические загадки, которые каждый может решать, как ему угодно, хотя никто не может претендовать, что решил их верно.

В своем «драматическом эпилоге», как Ибсен сам называет свою последнюю драму «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», он заставляет своего героя, художника, сердито жаловаться на то, что «весь мир» хвалит в его вещах как раз то, что ему никогда не приходило в голову создавать: не стоит труда столько стараться ради черни и массы. Нетрудно узнать в этом признании жалобу самого поэта, и кто будет отрицать, что комментарии к произведениям его старости написано больше, чем следует. Но трагический поэт сам становится жертвой трагической судьбы, если думает, что пробуждается, чтобы узнать, что он никогда не жил. Ибсен жил и будет жить, но, конечно, только в тех произведениях, в которых гениальной рукой схвачена и пластически изображена жизнь. С тех пор, как общественное развитие переросло через его голову, с тех пор, как он все, что производит экономический процесс, которого он не понимает и не может понять, приписывает неисповедимым силам, которые делают человека игрушкой своих капризов, с тех пор он потерял контакт с действительной жизнью, и все следы гения, которые еще видны в богатом изобилии в произведениях его старости, не смогут обеспечить им бессмертия.

Ибсен не фантазер, а поэт; из горя, нужды и скорби творит он драмы, где в непонятных звуках пророчески предвещает гибель мира, из-под власти которого он не может освободиться. Только так можно объяснить его горькое недовольство по поводу «экстатических бесповоротов», которыми непривзванные еще больше грешат по отношению к его последним драмам, чем призванные. Но, кроме этого, у него нет никаких оснований писать горький эпилог к своей творческой работе, которая поставила его в один ряд с первыми поэтами его века и так много способствовала тому, чтобы в современном рабочем классе пробудить радостное стремление к драматическому искусству.

Гению Ибсена приносит только честь и славу, что маститый поэт не дает себя убаюкать мягким ложем, на котором более мелкие поэты растянулись бы весьма комфортабельно. Чего не дала ему молодость, то дала ему с избытком старость. Вот уже десять лет\*, как Ибсен живет в Христиании, осыпанный орде-

\* Ибсен переселился в Христианию в 1891 году и умер в 1906 году.

нами и обремененный сокровищами, наиболее прославляемый поэт своего народа и в блеске европейской славы. Только настоящий гений может, несмотря на воскуриваемый ему современниками фимиам, сохранить прометеевскую гордость.

### «Строитель Сольнес»

... Мы не можем здесь подробно останавливаться на первом, романтическом периоде Ибсена, когда его могуче бурливший талант находился еще главным образом под чуждым влиянием, преимущественно немецким, а также на его средневековых исторических пьесах и мистически-фаустовских поэмах «Бранд» и «Пер Гюнт». Но мы должны сказать еще несколько слов о втором периоде в силу связи его с третьим, который завершается «Строителем Сольнесом», «Нора», «Столпы общества», «Враг народа», а также «Призраки» — все это драматические шедевры, которые больше всего обеспечивают бессмертие имени Ибсена. Здесь он стоит целиком на родимой почве, он является гениальным выразителем старой, кряжистой, крепкой мелкой буржуазии, которая мужественно, но безнадежно защищает свой очаг против врывающейся с капиталистическим напором средней и крупной буржуазии...

«Призраки» представляют переход к третьему периоду Ибсена, который характеризуется «Росмергсгольмом», «Женщиной с моря», «Геддой Габлер» и в особенности «Строителем Сольнесом». Почва мелкой буржуазии неудержимо разрушается, и вместе с капиталистическим потоком все более непреодолимо вывается греховный поток...

В этом, третьем, периоде своего творчества Ибсен уже более европейский, чем норвежский поэт; его, вероятно, больше читают в Англии, Франции и в особенности в Германии, чем на скандинавской родине, где мелкая буржуазия меньше всего пострадала. Кто попал уже в гнетущую темницу капитализма, но или не может, или не хочет бежать из нее, тот ищет в Ибсене третьего периода своего утешителя.

В Германии этого Ибсена часто сравнивали с Ницше. Некоторые непризнанные, а потому и весьма раздосадованные, гении зеленой Германии состряпали из Ибсена и Ницше чудотворный бальзам, который они вдобавок рекламируют еще, как лучшее средство против социалистов, как «верное средство» против «стадных животных». И действительно есть некоторое сходство между Ибсеном и Ницше, поскольку оба заболели в гнили буржуазного общества и в отчаянии начали искать в сферах четы-

рех измерений всяких новых и невиданных человечков. Но существует и маленькое различие между Ницше и Ибсеном. Ницше—взбесившийся кабинетный человек, Ибсен—гениальный поэт, крепко стоявший в своих крестьянских башмаках и выдавший всякие виды. Ницше мечтает о «свободных, весьма свободных духах», которые, по ту сторону добра и зла, эксплуатируют и угнетают, терзают и калечат массы и приговаривают при этом: это и есть сама справедливость. Напротив, Ибсен показывает нам, что эти чемпионы капитализма в действительности только жестокие и трусливые олухи, злобные лавочные и домашние тираны, которые угнетают при помощи всяких грязных средств экономически зависимых от них людей, завистливые и жадные хвостуны, которые, как чумы, боятся борьбы со всякой действительной силой, неспособные пустобрехи, которые в лучшем случае могут еще иногда гипнотизировать какую-нибудь истерическую девчонку, а если эта жертва начинает чересчур сильно приставать к ним, чтобы они совершили ребяческий великий подвиг и забрались на башню, построенную руками их рабочих, то они идут с величайшим трудом на этот ужасный риск и ломают себе шею в таком деле, которое для каждого из эксплуатируемых ими рабочих является повседневным занятием.

С Ницше во плоти можно стать бисмарковским наемным писакон, а Ибсен даже в своих видениях остается человеком и рисует нам отвратную карикатуру капиталистического сверхчеловека в «Строителе Сольнеса».

Так мы наконец добрались до новейшей драмы Ибсена, но мы теперь и сами не знаем, что еще можно сказать о ней. Пусть буржуазная критика занимается решением различных загадок в связи с загадочным строителем,—она его не понимает, да и не может понять; горе тому несчастному, который случайно понял бы эту тайну и не запрятал бы ее в свою святая святых. Для нас вполне достаточно, когда мы исследуем положение, которое занимает новейшая драма Ибсена в социально-психологическом ходе развития поэта. Тогда уже нет больше никакой загадки, или, вернее, ее никогда и не было.

Постановка драмы в Лессинг-театре в общем удалась. Все, что только может сделать мастер реалистического драматического искусства из мечтательного сверхчеловека, который в сущности является лишь мелким негодяем, все это сделал Эмануэль Рейхер из строителя Сольнеса. Великолепен был первый акт; в ряде захватывающих сцен мнимый титан разоблачил себя, как злобный мучитель всех зависимых от него в доме и деле людей.

Но второй и третий акты, в которых сумасшедшая бабенка убеждает своей болтовней этого афериста, запутавшегося в сетях своей же аферы, взобраться, после долгого сопротивления, на вершину лесов воздвигаемой его рабочими башни, в конце концов утомили. Столько глупой болтовни по поводу такого ничтожного подъема! Попадаетея, правда, иногда красивое и глубокое слово, имеются также некоторые черточки тонкой психологической характеристики, но лихорадочные фантазии значительно превышают меру того, что может вынести сцена. Мы опять-таки предоставляем буржуазной критике исследовать, нельзя ли путем какого-нибудь таинства внести символический смысл в эти фантазии. Ибсен не фантазер, а поэт. Из горя, нужды и скорби породил он свою новейшую драму; в темных словах прорицает он гибель мира, который он может только ненавидеть, но не может покинуть. Правда, премьерная публика не заметила в пьесе этой трагедии. Она аплодировала и свистала и свирепствовала со всей фракционной яростью голубых и зеленых в цирке Византии, в то время как мозг ее последнего поэта терзался мрачными сомнениями.

### «Маленький Эйольф»

Когда «Галлеские летописи» в конце тридцатых годов (XIX века) сделали попытку снова внести некоторую жизнь в немецкую литературу и философию, известный эстетик Фишер опубликовал в них статью, в которой с здоровым юмором осмелел комментировать к второй части «Фауста» и пришел к выводу, что эта часть представляет «механический продукт, не развившийся, а сделанный, сфабрикованный, сшитый». Это было грубо, да еще всего семь лет спустя после смерти Гете, но это был смелый трубный сигнал, призывавший новое поколение к новым боям. Фишер вовсе не был социал-демократом или каким-нибудь революционером. Позже он как раз в третьей сатирической части, которую присочинил к «Фаусту», атакует красных самыми пошлыми словечками официозной прессы. Но он был эстетиком, с которым ни в какое сравнение не могут идти просвещенные корифеи сегодняшней буржуазной критики, и поэтому имел наверное эстетическое основание желать, чтобы Гете заставил своего героя принять участие в крестьянской войне.

Мы невольно вспомнили резкие слова Фишера о второй части трагедии Гете, когда месяца два назад в первый раз прочитали новую драму Ибсена—«Маленький Эйольф» и ничего в ней не поняли. Мы перечитали ее во второй и в третий раз



с тем же отрицательным результатом. Тщетно искали мы помощи у различных комментаторов, которых нашла сейчас же драма в буржуазной прессе. Счастливые, правда, все ее поняли, но так как каждый из них понял ее на разный манер, то нельзя было найти настоящее решение драматической загадки. Последним якорем спасения являлась постановка ее на сцене. Премьерная публика была очень снисходительна и приветствовала представление большой оvation; господин Брам появился перед занавесом и с судейского сидения своей непогрешимой критики выдал публике лестное свидетельство, что она правильно поняла дух Ибсена. В качестве единственного бесчувственного среди этих сочувственных сердец мы считали бы себя совершенно уничтоженными, если бы у нас не осталось утешительное сознание, что мы имеем еще несколько товарищей по несчастью. Этими товарищами были четыре или пять актеров, которые исполняли главные роли. Они, особенно госпожа Зорма, героиня пьесы, снабдили свои роли всеми виртуозными приемами, на которые они только способны, но даже в лучший бинокль нельзя было открыть в них какое-либо последовательное понимание и выполнение поставленных себе задач. Это, по нашему мнению, больше говорит *против* поэта, чем глубокомысленнейшие комментарии говорят *за* него: если гениальный артист и испытанный исполнитель ибсеновских ролей, как Эмануэль Рейхер, в течение трех актов беспомощно старается нащупать настоящую дорогу, то это свидетельствует, что пьеса страдает каким-то особенным изъяном.

Между тем Эрих Шлайкиер в предыдущем номере нашего журнала дал анализ драмы, о котором мы можем сказать, что он читается очень хорошо. Лучшего комментатора не могли бы пожелать даже безусловные поклонники норвежского поэта. Нам, однако, думается, что Шлайкиер, несмотря на все одушевлявшие его добрые намерения, гораздо больше *перетолковывает*, чем *истолковывает*. Что бы ни мог думать Ибсен, он ни в коем случае *не* думал *того*, что заставляет его думать Шлайкиер. Ибсен не хочет изобразить нравственное банкротство неустойчивой компромиссной натуры; драма, напротив, заканчивается меланхолическим, но все же, согласно плану автора, торжественным тоном. Ни в коем случае не мог бы Ибсен, если бы хотел написать характерную пьесу, построить весь драматический конфликт на таких сказочно-детских предпосылках, как он это сделал в действительности. Самым большим злом является в сущности тот факт, что в

доме Альмерсов неизвестно было такое стародавнее домашнее орудие, как люлька. Маленький Эйольф лежит на столе, за ним присматривает отец, которого матушка отзывает для брачных ласк. А в это время маленький Эйольф падает со стола и в результате делается калекой. Пораженный случившимся, отец Альмерс принимается за труд жизни, за книгу об «Ответственности человека». Захватив несколько стоп писчей бумаги, он уезжает в горы, чтобы написать свою книгу, но возвращается назад, не только ничего не сделав, но даже изменив свое решение в том смысле, что он не будет писать книгу, а целиком посвятит себя воспитанию маленького Эйольфа. В подвенечном наряде встречает его жена при возвращении. «На столе стояло шампанское, но он не пил его». На другое утро является бабка-крысоловка, таинственная особа, при помощи своего мопсика завлекающая крыс, которые бегут за ними в воду и тонут. В доме Альмерсов нет никаких крыс, но зато маленький Эйольф бежит за таинственной особой в воду и тонет, как крыса, в то время, как пылкая мама разделявает медлительного папашу за невыпитое шампанское. Во втором акте супруги Альмерсы, мучимые призраком маленького Эйольфа, осыпают друг друга жестокими упреками, чтобы в третьем акте все же помириться и «очиститься» благородным подвигом воспитания бедных детей деревни вместо погибшего ребенка.

Мы вовсе не имеем дешевого желания разделить драму Ибсена, указывая бегло на эти странные узловые пункты действия. Мы подчеркивали их лишь с тем, чтобы доказать, что Ибсен мог задумать свою драму только символически. Быстрые перемены в решениях своего героя он выводит не из его характера, а из таинственного «закона превращения», что бы он ни понимал под ним. Этот «закон превращения» проходит через всю драму, как вагнеровский лейтмотив, и при его стереотипном возвращении в третьем акте чуть не вызвал обычный у нас премьерный скандал. Вот почему, по нашему мнению, гипотеза Шлайкиера не состоятельна, хотя она выгодно отличается от эстетических измышлений буржуазных критиков тем, что Шлайкиер делает отчаянную попытку извлечь из драмы человечески понятное содержание. Но в драме нет такого содержания в действительности. Ибсен мог иметь в голове прекраснейшие и глубочайшие идеи, когда создавал «Маленького Эйольфа», но ему не удалось показать их миру. Вот почему мы должны вооружиться мужеством «Галлеских летописей» и назвать это произведение настоящим именем: механический продукт, не развившийся, но сделанный, сфабрикованный, сшитый. Что можно

сказать о Гете, то с неменьшим правом можно сказать и об Ибсене. И у нас имеется еще более настоятельный повод, чем у «бурных гениев» «Галлеских летописей», не задерживаться долго у призраков прошедшего.

Фауст Гете кончает во второй части тоже чем-то вроде социального благодетеля, но Фишер думает, что он должен был бы принять участие в крестьянской войне. Герой и героиня Ибсена хотят взметнуться к «вершинам» и «звездам», размахивая суповой ложкой и милостыней перед бедной деревенской молодежью, но если бы он хотел «преобразиться» в настоящего мужчину, а она в настоящую женщину, то они лучше всего поступили бы, приняв участие в современной освободительной борьбе. Мы хорошо знаем, что Брам и его коллеги хотят сделать этот взгляд смешным, говоря, что он сводится к требованию драматической переделки сочинений Маркса и Энгельса. Но за этой болтовней скрывается только трусливая растерянность беспомощных эпигонов. В эпоху своего расцвета буржуазная эстетика никогда не увлекалась фантомом «чистого искусства», которое якобы не должно пачкаться контактом с социальными боями современности; пока буржуазная литература была жизнеспособна, ее величайшим представителям от Боккачио и Рабля до Лессинга и Вольтера несколько не мешало никакое «чистое искусство» пускать в ход свое блестящее оружие в боях своего класса. Ибсен сам наверное не эпигон, и его большие достижения всегда безоговорочно признавались на страницах «Neue Zeite». Но такие достижения, как «Нора» и «Столпы общества», представляют насквозь социальные боевые поэтические произведения и не устояли бы пред судом «чистого искусства». Так вот историческое развитие переросло как и другим людям, так и норвежскому поэту через голову; он не может или не хочет сделать решающего шага чрез грань между буржуазным и пролетарским миром, но он слишком честен и прозорлив, чтобы верить в прочную победу крупной буржуазии, — и именно поэтому он в разном таинственном хламе мистически преобразует ее судороги страха. Мы питаем к Ибсену такое же уважение, как Фишер к Гете, но если маститый поэт не может больше идти со своей эпохой вперед, то мы, несмотря на это, будем идти неустанно вперед, хотя бы и чрез всяких бабок-крысоловов и их молсиков.

Вообще следует поставить вопрос вполне ясно. Для борющегося пролетариата существуют только две подлежащие дискуссии точки зрения на искусство. Или мы заявляем: искусство, особенно театр, для освобождения рабочего класса далеко не имеет того значения, которое оно имело в Германии для осво-



бождения буржуазного класса; пусть поэтому искусство остается частным делом, а мы сконцентрируем свои силы на решающей арене экономики и политики. Или мы говорим: точно так же, как несомненно, что социалистическое общество создаст великолепное возрождение искусства, так невозможно закрыть доступ в область искусства пролетариату, куда он рвется тем сильнее, чем выше становится его развитие; поставим же, в основательно взвешенной дистанции по отношению к требованиям экономической и политической борьбы, столкнуться по вопросу об условиях пролетарской эстетики. Каждая из этих точек зрения сама по себе последовательна, и многое можно сказать и *за* и *против* каждой из них. Но что лежит между ними, то несомненно от дьявола. Принять буржуазную эстетику и обогатить ее только некоторыми остроумными прибавками означало бы не что иное, как протащить вновь контрабандой затхлый духовный хлам буржуазии через черный ход после того, как мы только что выбросили его через парадный. Мы вовсе не имеем при этом в виду Шлайкиера. Чтобы пояснить наш взгляд на предмет, который часто обсуждался на социал-демократических съездах, мы должны сказать, что критика социалистической литературы для молодежи на основе традиционных масштабов буржуазной эстетики так же остроумна и убедительна, как и критика буржуазной литературы для молодежи с точки зрения христиански-феодальных трактатцев. Социалистическая литература для молодежи исходит из совершенно других предпосылок, чем буржуазная, в силу той простой причины, что дети пролетариата живут при совершенно других условиях, а следовательно, имеют и совершенно другие воззрения и представления, чем дети буржуазии. Нет ничего более реакционного, чем попытка повернуть назад революцию, которую крупная промышленность произвела в головах пролетарского детского мира, при помощи басен и сказок, которые были когда-то вполне приспособлены к воззрениям и представлениям крупнобуржуазного или мелкобуржуазного мира, а может быть, приспособлены еще и теперь.

Возвращаясь, однако, к «Маленькому Эйольфу», мы признаемся вполне откровенно, даже с риском признать наш позор: мы не можем предложить читателям даже малейшую гипотезу насчет бабки-крысоловки и ее монсика, и если бы даже мы имели остроумнейшую гипотезу в своем распоряжении, мы не считали бы стоящим труда излагать ее.



## «Джон-Габриэль Боркман»

Новая драма Ибсена опять открыла все шлюзы, из которых изливаются комментарии к Ибсену. У меня нет никакого желания увеличить число этих комментариев еще одним. Все они сводятся к тому, что каждый из комментаторов старается вложить свои более или менее остроумные взгляды в произведение поэта. Некто, тоже смысливший кое-что в этом деле, выставил золотое правило: кто хочет понять поэта, должен направиться в страну поэта, и гораздо более плодотворно исследовать, откуда берет свое происхождение эта мистическая темнота в произведениях Ибсена, чем пытаться осветить эту темноту при помощи проницательности критика.

В последнем счете эта темнота объясняется тем, что Ибсен, который некогда так крепко стоял на своих мелкобуржуазных демократических ногах, не может теперь толком ориентироваться в крупнокапиталистическом мире. И несомненное достоинство его новой драмы заключается как раз в том, что он в ней больше приблизился к решению для него неразрешимой проблемы, чем в «Строителе Сольнесе» и «Маленьком Эйольфе». В «Джон-Габриэль Боркмане» поэт идеализирует крупного капиталиста и создает фигуру, напоминающую его старую силу воплощения, фигуру, которая, правда, не пропитана соками жизни, но в своем роде создана из цельного куска. Джон-Габриэль воплощает в себе Наполеона крупных банков и промышленности, однако не с той безжалостной жестокостью и резкостью, которые показывают его во всей его звериной действительности, а с придатком фаустовского настроения, которое так же подходит Ротшильду и Штумму, как ботокуду красота сикстинской мадонны. Джон-Габриэль, которого страна называет, как короля, по имени, любит власть, скованные миллионы в горных недрах призывают его и требуют своего освобождения; он один слышит их и хочет освободить их, чтобы распространить далеко-далеко вокруг себя человеческое счастье. Как говорит возлюбленная его молодости, принесенная им в жертву своим грандиозным мечтам, он хотел разбудить дремлющих духов золота. Если бы кто-нибудь обратился к королю Штумму с такими фантазиями, он ответил бы так же честно, как и ростовщик Ициг (в романе Фрейтага), которому напомнили о долге человечности: «Я таких вещей не понимаю».

Ибсен мыслит себе современного финансового и промышленного короля все еще так, как мыслила себе буржуазная оппозиция на первых порах капиталистического способа производ-

ства абсолютного монарха: как великого эгоиста, который тащит к себе все сокровища, но только для того, чтобы полными пригоршнями по своему высокому усмотрению справедливо распределить их, который титанически вторгается в дело рук божьих и поэтому, как человек, проигрывает свою игру. То идеалистическое представление, которое заставляет короля испанского обращаться к провидению с просьбой послать ему человека или приписывает стареющему королю Фридриху прусскому скорбное замечание, что он устал править рабами, это весьма идеалистическое представление создало также Джона-Габриэля. Он говорит: «У меня не было никого, кто бы бодрствовал возле меня, был бы всегда готов призвать меня, звонить мне, как утренний колокол, ободрять меня к новому, мужественному труду». А когда пред лицом надвигающейся смерти честолюбивые мечты еще раз вспыхивают новым пламенем, возлюбленная его молодости убивает его замечанием, которое давит его сердце, как ледяная железная рука, что никогда уже больше не совершит он победоносного въезда в свое холодное, мрачное царство.

В согласии с этой буржуазно-идеалистической концепцией поэта он делает современного финансового короля жертвой буржуазно-идеалистической морали, такой морали, которая в грубой действительности ни на йоту не мешает даже во сне финансовым королям, не только что наяву. Из предательства, которое Джон-Габриэль совершил по отношению к своей возлюбленной, вырастает предательство, которое выдает суду его чересчур смелые спекуляции. Он попадает за это на каторгу, а после освобождения его встречает вся та семейная нужда, которая обыкновенно обрывает потерпевших крушение в буржуазном мире, как всякая нечисть развалины. Жена ненавидит Джона-Габриэля и не может даже видеть его; восемь лет он влачит свое существование, как «больной волю», в комнате общего домика, которым он и его жена обязаны великодушию его бывшей возлюбленной, сестры-близнеца его жены. Джон-Габриэль в его страшном одиночестве поддерживают только старые иллюзии его бывшего могущества и беседы свихнувшегося компаньона, который мнит себя великим поэтом и питает иллюзии Джона-Габриэля, как этот, в свою очередь, разделяет его иллюзии. Единственный сын Боргманов растет на попечении матери, которая внушает ему, что миссия его состоит в том, чтобы искупить позор дома Боргманов, чтобы жизнью, полной чистоты, благородства и светлого сияния, изгнать из памяти людей имя Джона-Габриэля, между тем как молодой сорванец весьма решительно заявляет, что он не миссионер, что он хочет

не работать, а жить, жить, жить. В эту жуткую обстановку вторгается наполовину мстительница, наполовину спасительница, старая возлюбленная Джона-Габриэля, и требует молодого Боргмана для себя, чтобы скрасить остаток своей жизни. Борьба за этого питомца кончается тем, что молодой Боргман удирает с какой-то тридцатилетней кокеткой, а старый Боргман расстается со своими иллюзиями, чтобы умереть, и обе сестры-близнецы, «две тени над мертвецом», протягивают друг другу руку примирения.

Всякому, кто понял основной характер крупнокапиталистического века, ясно, что современные финансовые короли не живут и не умирают, как Джон-Габриэль. Постольку новая драма Ибсена насквозь неправдива. Но она только объективно неправдива. Что ей придает большую прелесть — так это субъективная правдивость, с которой великий поэт борется за понимание великой проблемы. Несмотря на все, Ибсен в этой драме гораздо больше приближается к действительности, чем в «Строителе Сольнесе» и в «Маленьком Эйольфе». Именно поэтому она производит гораздо более глубокое впечатление. Недостатком пьесы являются ее невозможные предпосылки. Но раз только мы принимаем эти предпосылки, как данные, мы должны воздать всяческую похвалу драматическому искусству поэта. В особенности сильное впечатление производит второй акт, который изображает «больного волка» в его одинокой берлоге. Последовательное развитие характеров из их хотя бы ошибочной установки, строгое развитие действия, простой, но именно своей простотой мощно захватывающий диалог — все это показывает, что старый лев вышел опять на свою старую дорогу. «Модернисты», которые весьма охотно сдали бы Ибсена в архив, должны были бы лучше подумать о том, как многому они могут еще у него поучиться. Они должны были бы примкнуть к тому пункту, где останавливается Ибсен, и тогда могли бы создать что-нибудь путное, во всяком случае скорее, чем в испарениях своей собственной мании величия, в которых они так беспомощно блуждают.

Почти невольно навязывается сравнение между «Джоном-Габриэлем Боргманом» Ибсена и «Потонувшим колоколом» Гауптмана, который несколько недель назад поставлен был впервые на тех же самых подмостках и теперь еще вызывает восторг буржуазной публики. Друзья Гауптмана успели уже тем временем поведать оторопевшему миру, что в своей сказочной драме автор воплотил в символах свои личные страдания, а именно скорбь по поводу неудачи его «Флориана Гейера». Трудно сказать, в какой степени это может служить оправданием для «Потонувшего колокола». В доброе старое время,



когда, правда, искусство не было еще «модерн», но зато имело достоинство, которым нельзя пренебрегать, а именно плоть и кости, молодые поэты обыкновенно старались свои неудачи загладить новыми успехами. Если бы тогда тридцатилетний поэт в хорошо состряпанных стихах, занимающих пять актов, излил свою душевную скорбь по поводу заслуженного или незаслуженного успеха, то на него не дивились бы как на глубоко-мысленного гения, а просто осмелили бы.

Мистика Ибсена в корне отличается от мистики Гауптмана. Она возникла не из личной обиды, а из безнадежной борьбы великого, но старого поэта с проблемами великого, но молодого времени. Чего не может уже свершить семидесятилетний, то должны были свершить именно тридцатилетние. Человечество всегда больше, чем отдельный человек, и в каждой истории литературы все снова повторяется старое явление, что гениальные поэты, которые имели свою пору расцвета, в старые годы могут понять новое время только в образах символической мистики. Но если бы новое искусство начинало тем «внесением таинств», которым до сих пор всякое настоящее искусство кончало, оно было бы «модерн» только в том мало отрадном смысле, что никогда не могло бы стать классическим искусством.

### «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»

Среди произведений периода старости Ибсена этот «драматический эпилог» является наиболее личным. Герой его, скульптор Рубек, вспоминает однажды о шедевре своей жизни, по поводу которого жена его Майя замечает, что он прогремел по всему свету и сделал Рубека знаменитым. Так завязывается следующий диалог:

Р у б е к. В этом-то, пожалуй, вся и беда, Майя.

М а й я. Как так?

Р у б е к. Когда я создал этот шедевр... *(с резким движением руки)*, ибо «Воскресение из мертвых» все-таки шедевр. Или был им сначала. Нет, и теперь еще остался. И останется, останется шедевром.

М а й я *(смотрит на него с удивлением)*. Рубек, да ведь это знает весь свет.

Р у б е к *(коротко и резко)*. Ничего не знает весь свет. Ничего не понимает.

М а й я. Ну, все же хоть что-нибудь понимает.

Р у б е к. Чего нет—да. Чего у меня самого и в мыслях не было. Этим-то, главное, они и восторгаются! *(Ворчит себе под нос.)* Не стоит и труда все время стараться, из сил выбиваться ради этой толпы, массы... ради «всего света».



Здесь проглядывает кое-что из того настроения, которое вызвано было у маститого поэта приемом, оказанным современниками произведениям его старости. Кто будет непременно отрицать, что эти «восторги» по поводу его произведений порождены представлениями, которых у самого поэта никогда не было?

Вину за это Ибсен, однако, несет в не меньшей степени, чем толпа и масса, причем мы говорим о вине, конечно, только в трагическом смысле этого слова, в смысле столкновения противоречий, из которых каждое одинаково правильно. Ибсен творит произведения своей старости, как Тициан рисовал произведения своей старости: так как его рука не была достаточно тверда, чтобы свободно водить кистью, то она наносила краски мазками, но Ибсен остается всегда Ибсеном, всегда великим поэтом. Кто запретит гению творить, пока длится день, кто будет порицать его за то, что он платит старости дань, которую должны платить ей все люди? С этой точки зрения и «восторги» по поводу его «шедевров» выступают в более мягком и отрадном свете: пусть при этом проявляется много модной глупости, пусть при этом бесцельно затрачивается человеческое остроумие,—все же это не большая глупость и не худшее расточительство—поклоняться гению, даже когда он уже говорит не ясным языком, а только темными сказаниями.

Не нужно, однако, идти так далеко,—по крайней мере не должен делать этого эстетический критик,—чтобы поставить вещи на голову и в отлив поэтической силы приветствовать ее прилив. Справедливый приговор, который следует воздать поэту, отступает тогда совершенно на задний план в сравнении с влюбленным кокетничаньем собственным «восторгом», который представляет весьма мимолетную и легковесную вещь. В немецкой литературе мы имеем аналогичный пример в лице второй части гетевского «Фауста»: в течение десятилетий считался профаном всякий, кто осмеливался честно сказать, что это старческое произведение Гете нарисовано точно мазками, а не пластично, что оно содержит много мистического, причудливого, странного, наряду с великолепными следами несравненного гения. Напротив, чего только ни писали в состоянии «восторга» по поводу второй части «Фауста»! Возникла целая литература, чтобы вконструировать в эту трагедию массу представлений, которые никогда не приходили в голову поэту и уже потому не могли приходить, что одно пожирало другое. Теперь вся эта литература давно забыта и покрыта пылью; вторая часть «Фауста» ведет очень призрачное существование, как и все поэ-

тические творения престарелого Гете, зато живет неувядаемой юношеской свежестью все, что нашему великому поэту суждено было создать в пору расцвета его сил.

Что думает Ибсен «драматическим эпилогом», который он написал к своим последним драмам, обращенным к звездам,— это загадка его стареющего труда. Но если он хотел им сказать, как драматург, свое последнее слово, то это последнее слово относится только к произведениям его старости, к тому, что он рисовал мазками, а не пластично. Можно эту драму назвать в общем и широком смысле слова трагедией художника, который из-за творчества забывает жизнь, можно видеть в этом трагический конфликт, от которого никогда не свободен целиком ни один настоящий художник, однако особая трактовка драматической проблемы принадлежит маститому поэту. Неизлечимый разлад драмы заключается в том, что она художнику в полном расцвете творчества внушает настроения усталости, которые возникают только при истощении силы творчества. Именно это делает сценическое изображение скульптора Рубека такой трудной, если не сказать невозможной, задачей. Конечно, легче всего свалить вину на актера, и возможно, что в том или другом случае актер не сумеет извлечь из этой роли все, что можно из нее извлечь. Но и в сценической передаче самым идеальным артистом Рубек всегда будет производить мучительное и неприятное впечатление; художник, который на вершине своей творческой силы создает шедевры, не гибнет, как человек, под бременем раскаянья и вины из-за того, что он натурщицу во всем ее девственном великолепии рассматривал только как художник. Именно эта натурщица, которая в художнике видела только мужчину, которая только потому, что он ею пренебрег, сошла с ума, выносит ему исчерпывающий приговор, говоря, что у него нет ни силы, ни воли, если он ради своего искусства убил в ней душу и затем изображает самого себя в виде воплощенного раскаяния, покаяния и самобичевания.

Эта Ирена, которую Рубек случайно вновь встречает после того, как брак с веселой и чувственной светской женщиной утомил его, обещает ему «летнюю ночь» в горах. Когда он точно во сне отвечает, что это была бы жизнь и что они оба загубили ее, она говорит: «Непоправимое, мы видим лишь тогда... когда мы, мертвые, пробуждаемся; мы видим, что мы никогда не жили». Ирена действует и говорит, как безумная, ее всегда сопровождает сестра милосердия с смиренной рубашкой в сафояже. Рубек же думает, что во всем, что она говорит, заключается скрытый смысл и он — единственный, кто понимает этот

смысл. Не так уж трудно понять все путанные речи этой отвергнутой женщины, которая считает себя мертвой после того, как она истощила свои силы в дикой жизни, и которая может пробуждаться из мертвых только, чтобы видеть, что она никогда не жила. Но воплотить на сцене этот образ трудно или почти невозможно; грань между патологическим и физиологическим слишком узка, чтобы по ней могла пройти уверенным шагом даже выдающаяся артистка. Всегда получится нечто вроде призрака, которому отдается в плен герой «без силы и воли», а это совершенно уничтожает впечатление, что трагически гибнет прямой и великий художник. В сравнении с этими не столько высоко настроенными, как эксцентрическими натурами, их противники, Майя и неотесанный, грубый медвежатник, выступают в более ясном свете; их обыкновенная судьба есть человеческая судьба также и в драматическом смысле; они спускаются в долину, где живут люди, и соединяют свои разорванные жизни, из которых еще может выйти «сносная человеческая жизнь», тогда как Рубека и Ирену сбрасывает в пропасть лавина, когда они взбираются на гору, чтобы провести там «летнюю ночь».

На сцене «драматический эпизод» будет жить так же недолго, как и другие старческие произведения Ибсена. То, что сообщает ему его своеобразную и все же неувыдаемую прелесть, — личная исповедь поэта, не может быть воплощено при помощи грубых средств деревянных подмостков, во всяком случае не так, чтобы получилось чистое и сильное впечатление. Другое дело, когда мы читаем эту драму. Кто любит и уважает этого поэта, не выпустит ее из рук без чувства глубокого волнения и возбуждения; в речах его созданий он услышит речь самого поэта и снова исполнится удивления пред неисчерпаемой творческой силой художника, что с прометеевской гордостью все еще борется с человеческим роком, о котором она знает, что он неумолим.

### Письма Ибсена

Среди литературных новинок этой осени в первом ряду стоят письма Генрика Ибсена, изданные Юлиусом Элиасом и Гальданом Котом с введением и примечаниями (издательство С. Фишер, Берлин). С внешней стороны они представляют большой и прекрасно отпечатанный том в 536 страниц, который в общем содержит 238 писем Ибсена; по содержанию они дают, правда, не исчерпывающую биографию, но необыкновенно привлекательный образ великого поэта, который теперь среди живущих существует еще только физически.



Первое письмо написано 15 октября 1849 года, последнее — 9 декабря 1900 года. 238 писем в течение более чем полувека, — это немного. Ибсен был очень ленив по части писания писем. Почти каждое письмо начинается жалобой на его нелюбовь к писанию писем. К этому прибавляется и то, что многие письма носят чисто деловой или даже документальный характер, а другие, также довольно многочисленные, занимаются в мельчайших деталях скандинавскими делами, которые для немецкого читателя имеют второстепенный интерес и, несмотря даже на добросовестные примечания редакторов, не становятся более понятными. Если еще принять во внимание, что эти письма весьма неравномерно распределяются между различными периодами жизни Ибсена, что они, в особенности в драмах его последнего периода, не дают почти никаких сведений, то ясно, что биографическая добыча, которую они дают, не может быть особенно велика. Но они дают нам Ибсена в самой его сущности. Издатели, которые заслуживают всяческой похвалы не только за введение и примечания, но и за прекрасный перевод писем, предпослали книге, в качестве эпитафии, слова шестидесятилетнего Ибсена: «Я начал тем, что осознал себя норвежцем, затем развился до уровня скандинавца и теперь добрался до общегерманского». Этот эпитафия удачен, хотя только для одной стороны жизни Ибсена. Из пятидесяти лет его поэтической эволюции первая половина была чисто скандинавской, и он сам выразил большое сомнение, могут ли крупнейшие его произведения этого периода, как «Пер Гюнт», стать когда-либо понятными для немецких читателей. Ибсен был тогда заядлый немценонавистник. В январе 1865 года он писал из Рима Бернстjerne-Бьернсону: «Останься я еще дольше в Берлине, где я видел в апреле (после датской войны) вступление войск, чернь, которая с ревом окружала дюппельские трофеи, где я видел, как она взбиралась на лафеты и плевала в жерла пушек, тех самых пушек, к которым никто не явился на помощь с севера и которые все-таки стреляли, пока не потрескались, — не знаю, уцелел ли бы там мой разум». И в том же духе два месяца спустя своей теще: «Я был в Берлине, когда совершалось вступление войск: видел, как чернь плевала в жерла дюппельских пушек, и все это я принял за знамение, что история еще плюнет некогда в лицо Швеции и Норвегии за их отношение к делу Севера».

Немценонавистничество Ибсена ничуть не исчезло сейчас же после 1870 года, как хотели бы думать издатели его писем, потому что Ибсен увидел, как стала для Германии «делом и



правдой» та «идея имперского единства», к осуществлению которой для трех скандинавских народов он так страстно стремился. Издатели сами вынуждены в другом месте своего комментария рассказать, что Ибсен еще осенью 1872 года свирепейшим образом осмеял своего друга и благодетеля Бьернсона, как «скреца пангерманизма», как «вертящийся флюгер», только потому, что Бьернсон тогда отвергал скандинавскую политику реванша и высказывался против всяких поползновений отвоевать назад Шлезвиг. Ибсен тогда уже несколько лет жил в Германии, и все прелести новогерманской империи ему были давно знакомы. Что именно заставило его перейти от скандинавского к общегерманскому — об этом он высказался в письме из Мюнхена весной 1880 года, в котором советует одному молодому норвежскому поэту включить в план своего путешествия Германию: «Здесь вы можете изучать современную культуру, наблюдать народную жизнь, родственную нашей, и в то же время столь отличную от нее и как раз потому, быть может, представляющую для вас особый интерес. Я знаю, как много я сам обязан Германии знанием общемировой жизни, и часто думаю с сочувствием о многих даровитых людях у нас на родине, развитию которых мешают узкие условия нашей жизни». Мы, таким образом, касаемся более глубокого основания проблемы, которую издатели ибсеновских писем затрагивают слишком поверхностно.

Почему Ибсен оставил любимую родину? В том самом письме к своей теще, из которого мы уже цитировали его слова о берлинской черни, он пишет по этому поводу: «Решающее и наиболее важное значение имело для меня то обстоятельство, что я таким образом очутился на достаточном расстоянии от нашей родной действительности, чтобы видеть всю пустоту, скрывающуюся за этой самодельной ложью нашей так называемой общественной жизни, и все ничтожество этого краснбайства, которое всегда имеет достаточно слов, чтобы болтать о «великом деле», но никогда не имеет ни воли, ни силы, ни сознания своей обязанности для великого дела. Как часто слышим мы в Норвегии самодовольные разговоры добрых людей о норвежском благоразумии, в сущности представляющем только ту теплую среднюю температуру крови, которая мешает приличной душе свершить глупость в большом стиле. Толпа хорошо вымуштрована, этого нельзя отрицать; все приведено к одному знаменателю в самом образцовом виде; один шаг и такт для всех. Здесь не то, поверь!»! Здесь — значит в Риме Церковной области. Но и это великолепие близилось к концу, и в декабре 1870 года Ибсен

писал в смущении Георгу Брандесу: «Итак, у нас отняли теперь и Рим и отдали политикам. Куда же нам деваться теперь? Рим был единственным мирным убежищем в Европе, единственным местом, где процветала истинная свобода—свобода от политической тирании свободы. Сдается мне, что я уже больше не смогу жить в Риме после того, что произошло. Все привлекательное, непосредственность, грязь теперь исчезнут; за каждого политика, который там народится, должен будет погибнуть один художник». Несмотря на это, Ибсен снова попал в Рим, но тогда, когда он писал эти строки, он лет на двадцать поселился в Германии, где завоевал себе всемирную славу.

«Свобода от политической тирании свободы»—это один из лейтмотивов и, в известном смысле, *единственный* лейтмотив, звучащий во всех письмах Ибсена. Если природная сила норвежского крестьянства породила когда-нибудь классический тип, то это именно Ибсен во всей его кряжистости. «Бурную погоду я всегда любил»,—пишет уже старик, а он чувствовал в себе силу, которая могла бы «медведя уложить». Но никто не смеялся так сильно над норвежской крестьянской демократией, как Ибсен. Даже в то время, когда, вследствие скандала, который вызвали его «Призраки» в Норвегии, он до известной степени против воли сблизился с ней и опять помирился с Бьернсоном, он писал последнему: «Не понимаю, почему нашу левую партию называют либеральной. Читая отчеты о заседаниях стортинга, я не могу открыть в ходе мыслей крестьян какой-нибудь след более широкого свободомыслия, чем, скажем, его проявляет ультрамонтанское крестьянство в Тироле». В «Враге народа» Ибсена в значительной степени изображен он сам. О докторе Штокмане он, по окончании драмы, писал своему издателю: «Мы схожи во многих отношениях, но доктор куда больше взбалмошная голова, чем я, и имеет кроме того еще различные другие странности, благодаря которым из его уст выслушают такие вещи, которых не приняли бы так спокойно, если бы я их сказал от себя лично». И приблизительно тогда же Георгу Брандесу: «Бьернсон говорит: большинство всегда право. И, как практический политик, он, верно, должен так говорить. Я, напротив, вынужден сказать: меньшинство всегда право. Я, разумеется, не думаю при этом о людях застоя, которых тащит за собой на буксире большая средняя партия, называемая у нас либеральной. Я говорю о меньшинстве, которое идет в авангарде там, куда большинство еще не добралось». Другие письма показывают, что это меньшинство, по мнению Ибсена, состояло только из него самого, да еще из тех, кто следовал за

ним. «Холодно отвергать все партии и всегда занимать собственную позицию», — вот что было, по его мнению, вопросом жизни для поэта.

Всякая политика была ему глубоко антипатична. Ибсен охотно называл себя «сатириком государства» и ненавидел государство, которое в его глазах годилось только на то, чтобы защищать при помощи литературных конвенций поэтическую продукцию и выдавать поэтам почетные субсидии. В этом пункте, и только в этом, Ибсен был в высокой степени государственным социалистом: его обращение к королю, министрам и стортингу, с целью получить пенсию для себя и других, занимают несоответственно большое место среди его писем; к счастью для читателя, в них иногда проглядывает неподдельный юмор. В марте 1881 года, когда Ибсен имел уже значительное состояние, он обратился к государственному ревизору с просьбой об увеличении пожалованной ему и Бьернсону литературной пенсии, — кстати сказать, без ведома Бьернсона, — и закончил свое письмо следующими оригинальными словами: «Не позволяю себе делать какое-нибудь предложение относительно желательной прибавки к пенсии. Я только позволю себе покорнейше напомнить, что шведский риксдаг назначил Норденшильду и Паландеру за открытие северо-восточного прохода по четыре тысячи крон в год. Смеем предполагать, что мы с Бьернсоном в наших поэтических странствованиях открыли разные и северо-восточные, и северо-западные проходы, которые в будущем могут быть так же использованы норвежским народом, как путь, который был открыт Норденшильдом и Паландером». На этот раз Ибсен, однако, не имел никакого успеха.

Все это было бы понято совершенно неверно, если бы мы видели в нем что-либо другое, чем неотделимую, составную часть того, что составляет своеобразное величие Ибсена. Гораздо лучшим эпиграфом к его жизни, чем тот, который выбрали издатели его писем, являются слова, с которыми он в сентябре 1871 года обратился к Брандесу:

«Энергичная продукция представляет лучший курс лечения. И я прежде всего желаю вам побольше чистокровного эгоизма, который заставил бы вас на время придавать значение и ценность только себе и своему делу, а все остальное рассматривать, как несуществующее. Не считайте это доказательством известной черствости в моей натуре. Ведь нельзя служить на пользу своим современникам более полезным образом, как путем перечеканки металла, который вы в себе носите. К со-



лидарности я вообще никогда не питал сильных симпатий: я признавал ее собственно только, как традиционный догмат веры—и если бы у нас хватило мужества совершенно оставить ее в стороне, то мы избавились бы от баласта, который больше всего давит на личность. Вообще по временам вся всемирная история представляется мне грандиозным кораблекрушением— а тогда спасайся, кто может».

Ибсен в самой высокой степени отличался «чистокровным эгоизмом» художника, который живет только для своего искусства и все остальное рассматривает как несуществующее. Несомненно не в смысле тех эстетических гениев, которыми теперь кишат все площади и улицы; от этой орды гений гнал его скорее к Бьернсону, которому он уже в сентябре 1875 года писал: «Разве не бесценный дар счастья—писательское дарование? Оно, однако, возлагает и большую ответственность, и я теперь достаточно созрел, чтобы чувствовать ее и быть строгим с самим собой. Один эстетик сказал однажды в Копенгагене при мне: «Христос все-таки представляет интереснейшую проблему всемирной истории». Эстетик наслаждался им, как сластена любит устрицей. Таким слизняком я не мог бы стать никогда—я для этого все еще слишком здоров; как знать, что могли бы сделать из меня разные умствующие ослы, если бы им не помешали. Помешал же им, дорогой Бьернсон, именно ты». Ибсен не уклонялся от борьбы своей эпохи, но он хотел вести ее только при помощи своей творческой силы. В июне 1880 года он писал одному из своих немецких переводчиков: «Все, что я *создал*, теснейшим образом связано с тем, что я *пережил*, хотя бы оно и не произошло со мною лично. Каждое новое поэтическое произведение имело для меня лично ту цель, что служило моему духовному освобождению и просветлению, ибо нельзя считать себя свободным от всякой солидарности с обществом, к которому принадлежишь, и от всякой ответственности за то, что в нем происходит. Поэтому я однажды предпослал и написал в виде посвящения на экземпляре одной из моих книг следующие стихи.

*Жить, это—проникни аду в сердце своем побеждать;  
Музе служить—без пощады суд над собою творить.*

Это сказано действительно по-гетевски, поэтому и к Ибсену относится порицание Уланда по адресу Гете:

В народные страдания он вникнуть не успел:  
Он самосозерцанье избрал себе в удел.



Действительно, Ибсен в своих письмах все время напоминает величайших художников среди немецких поэтов—Гете и Геббеля. Из его писем мы не узнаем ничего о его сердечных делах, ибо время приподнять с них завесу, по мнению издателей писем, еще не настало, но еще более жуткое впечатление, чем черствость, с которой Гете и Геббель относились к своим Фредерикам и Элизам, производит жестокосердие, с которым Ибсен, едва только успел покинуть родину, отвернулся от своих бедных родителей. В течение десятилетий он писал им «крайне редко», предоставил их нужде и, после смерти отца, благодарил дальних родственников, которые заботились о старом человеке, главным образом за то, что они дали Ибсену возможность беспрепятственно отдаться своему призванию. Ибсен отрекся от норвежской крестьянской демократии, как Гете от французской и Геббель от немецкой революции. Вместе с обоими он разделяет также детское пристрастие к орденам, которое так сильно раздражало Бьернсона. Такие «чистокровные эгоисты» живут только для себя и своего искусства, а иногда только для своего тщеславия. Так, Ибсен однажды побуждал своего норвежского земляка увековечить его в одном немецком журнале для легкого чтения: «Милейший, напиши что-нибудь, что приспособлено для немцев,—пиши так благожелательно, как только позволяю тебе добросовестность. Рассказы о бедственной жизни поэтов теперь мало действуют: расскажи лучше, что правительство и стортинг назначили мне пенсию, что я путешествую, что живу «в великом отечестве»... и т. д. Точно видишь пред собой молодого приказчика от Моссе и К°. Надо еще прибавить, что Ибсен, в то время, когда писал это письмо, ненавидел «великое отечество», как чуму.

Буржуазная история не умеет относиться с надлежащей справедливостью к таким натурам, в которых неразрывно смешивается бесконечно мелкое с бесконечно великим. Она либо старается затушевать все «жестокое» в художественном «чистокровном эгоизме» и переряжает льва в ягненка, как это можно видеть в некоторых биографиях Гете и Геббеля и как это робко пытаются сделать и издатели писем Ибсена, либо заводит песенку о «сверхчеловеке», которому плевать на все заповеди человеческой солидарности. Одно так же нелепо, как и другое. Но и Гете больше увильнул от вопроса, чем ответил на него, заявив, что немцы не должны ломать себе голову над вопросом, кто более великий поэт, он или Шиллер, а радоваться, что имеют двух таких парней. Кто усомнится всерьез, что, как художник, Ибсен стоит выше Бьернсона, Гете—выше

Шиллера, Геббель — выше Уланда? Но это не эстетическое невежество, а тонкий и глубокий инстинкт людей, когда для них Бьернсоны, Шиллеры и Уланды — поэты, недостаток художественной законченности дополняющие человеческой солидарностью, участием в человеческой борьбе и нужде, — гораздо более симпатичны, чем Ибсены, Гете и Геббели.

Только в социалистическом обществе, которое обеспечит каждому человеку гармоническое развитие всех его способностей, исчезнет диссонанс, пронизывающий все художественное творчество буржуазной цивилизации.

## Бьернсон

### «Банкротство»

Вместе с Ибсеном Бьернсон является классиком норвежской драматургии, можно даже в известном смысле сказать: оба они—последние великие драматурги буржуазного мира...

И все-таки мелкобуржуазный корень скандинавской драматической поэзии—ее наиболее подлинный и непреходящий элемент... Норвежский мелкий буржуа бунтует и борется, тогда как немецкий мещанин покоряется и терпит. Этот боевой элемент придает произведениям второго периода творчества Ибсена такую могучую драматическую напряженность.

В меньшей степени присущ этот боевой элемент драматическим произведениям Бьернсона, наиболее крупным из которых является именно «Банкротство». И у Бьернсона преобладает мелкобуржуазный элемент в его здоровой норвежской окраске; хотя и в менее сильной и резкой форме, чем у Ибсена. Различие, быть может, объясняющееся различием социальной среды, в которой оба поэта получили свои первые впечатления. Бьернсон, сын деревенского пастора, провел свое детство в одиночестве норвежского ландшафта, Ибсен—в одном из тех мелких норвежских приморских городов, которые, как в ручном зеркале, отражают уже все социальные контрасты наших крупных городов. Так, Бьернсон начал свою поэтическую карьеру идиллическими мягкими картинками из свежей, непосредственной жизни норвежского сельского люда, Ибсен—драмами из северного прошлого, полными грубой и сырой силы.

Бьернсон надеется еще на примирение социальных противоречий, Ибсен давно уже отказался от этой надежды. А так как он, как буржуазный поэт, не может постичь единственный спасительный выход из социальных неурядиц современности, то он запутался в мистицизме и спиритизме, о которых мы уже говорили, тогда как Бьернсон все еще думает, что обанкротившийся крупный капиталист должен только вспомнить о своих лучших человеческих качествах, чтобы обрести новое счастье в великолепной идиллии мелкобуржуазной деятельности.

Именно это он хочет показать в «Банкротстве». Крупный коммерсант Тьелде находится накануне банкротства. В течение три года отчаянной борьбе против непреодолимых условий он задерживает наступление катастрофы; духовно и физически он совершенно разбит, со своей семьей он внутренне совершенно разошелся. Благородная жена его терзается внутренним горем пред лицом несчастья, приближение которого она видит, но которое не в состоянии предотвратить. Дочь его Сигне беззаботно флиртует со своим женихом, кавалерийским лейтенантом без сердца и головы. Другая дочь его, Вальбург, разыгрывает из себя высокомерную принцессу милостью денежного мешка. Саннес, прокурист ее отца, обожает ее, но она презрительно отвергает его робкое поклонение и смеется над красными руками, которые он заработал на службе у ее отца. Как раз тогда, когда Тьелде собирается предпринять последний отчаянный шаг, который, как он надеется, должен ему все вернуть, неумолимая и жестокая логика адвоката Берента вынуждает его объявить себя банкротом. Страшно обрушивается на него заслуженный суд; он должен теперь мириться с тем, что его называют мошенником наивные глупцы, доверием которых он злоупотребил, чьи деньги он легкомысленно пустил в ход, чтобы спасти свое положение. Но теперь выступает прокурист Саннес и предлагает свое собственное маленькое состояние, чтобы обеспечить новое скромное существование семье крупного коммерсанта. Это удастся благодаря неустанной работе всех. Сигне, жених которой бросил ее позорным образом сейчас же после краха, работает на кухне, а Вальбург—в конторе. Тьелде использует свои блестящие способности для более солидных целей, а Саннес работает с ним, как неутомимый помощник. Общий труд дает такие успешные результаты, что уже через несколько лет Тьелде может покрыть наложенные на него конкурсом обязательства. После этого Саннес хочет уехать в чужие страны, но раскаявшаяся, преображенная трудом Вальбург удержи-



вает его и предлагает ему свою руку. Их обручением заканчивается драма.

Слабая ее сторона сейчас же бросается в глаза. Она заключается в четвертом акте—в мелкобуржуазной идиллии после крупнобуржуазного банкротства. Поэт рисует эту идиллию достаточно привлекательно и верит действительно в то, что крупнокапиталистическое мошенничество может быть исправлено путем самопокаяния. Но в действительности экономические последствия экономических причин не могут быть устранены при помощи моральных средств. Обанкротившаяся семья капиталиста кончает иначе, чем у Бьернсона. И мы можем целиком согласиться с тем, что писал один критик несколько лет назад в «Neue Zeit»: «Если бы последний акт написан был неумолимо правдивым Ибсеном, он вышел бы совершенно другим. Сигне и Вальбург осыпали бы отца упреками,—Сигне со всем эгоизмом ребенка, Вальбург с оскорбленным тщеславием высокомерной дамы. Мать тайком старалась бы всячески экономить, чтобы купить своим дочерям несколько тряпок, в которых они могли бы еще, как гордые дамы, щеголять, а сама сидела бы в кухне и варила обеды, по поводу которых все строили бы кислые физиономии. Отец был бы вечно недоволен и брюзжал в поисках работы или бегал бы в качестве паразита по старым знакомым». Действительно—так или в этом роде выглядела бы семья Тьелде после банкротства, или в таком роде изобразил бы ее конец Ибсен. Мы только не сказали бы: в силу его «неумолимой правдивости», ибо и Бьернсон в своем роде тоже правдив, но потому, что он глубже заглянул в социальные связи.

Если бы Бьернсон не был правдив, если бы он не верил в то, что он изображает, если бы он писал в интересах капитализма, его драме не было бы места на сцене «Вольного народного театра». Последний вовсе не существует для драматических экспериментов, ставящих себе целью фарисейски замазать социальные противоречия. Но об этом у Бьернсона нет никакой речи. Он только норвежский мелкий буржуа, искренне убежденный, что можно устранить из мира всякую социальную нужду, если задержать социальное развитие на мелкобуржуазной ступени. Внутри же этих пределов он является прекрасным, свежим, полным жизни драматургом, и как поэт он даже выше того самого Ибсена, которому он уступает как мыслитель. Первые три акта «Банкротства» принадлежат к лучшему, что существует в современной драматургии: они изобилуют жизненными образами, и действие их нарастает в могу-

чем, непрерывном напряжении. Но и четвертый акт, если помириться на время с его психологически невозможными предпосылками, представляет сам по себе маленький шедевр, милую и привлекательную идиллию. Каким основательным, прочно скроенным и даже не чопорным парнем оказывается под конец Саннес, который вначале в качестве смиренного, влюбленного в дочь своего принципала и в час нужды готового на жертвы приказчика слишком напоминает старые фигуры комедии...

Коротко говоря, Бьернсон полными пригоршнями черпал из самой гущи жизни, и, наряду со многими красотами, которыми богата его драма, можно принять и крупный недостаток, представляющий не столько ее вину, сколько вину той эпохи, в которую она возникла.

### «Свыше нашей силы»

... Эта драма не является новинкой. Она была опубликована уже в 1883 году и в первый раз поставлена в Стокгольме в 1886 году. Она встретила тогда весьма холодный прием, даже была решительно отвергнута, и мы могли бы почти с уверенностью сказать, что такая же судьба постигла бы ее в «Берлинском театре», если бы она была поставлена как драма неизвестного поэта. Конечно, такой проверочный опыт невозможен, потому что ни один из берлинских театров не принял бы эту драму от неизвестного еще поэта.

Основная идея драмы целиком мистическая. «Свыше нашей силы» совершать чудеса, даже если бы нас одушевляло сильное стремление к чуду; и вполне понятно, что эта мысль должна быть сначала перенесена в мистические сферы, чтобы отнять у нее отпугивающую банальность таблицы умножения. В первой части драмы, в которой пастор Санг в стране полуночного солнца гибнет, потому что хочет, но не может свершить чуда над своей больной женой, мистика все же доведена до степени психологической достоверности, в которой нуждается драматическое действие. В этой части господствует единое настроение, которое в своем роде грандиозно. Другое дело во второй части, где сын пастора, Элиас Санг, хочет совершить чудо при пылающем дневном свете великих современных классовых боев, но не может. В том, что нам с готовностью приносила навстречу среда первой части, нам совершенно отказывает среда второй части. Несколько диалогов, которые могут быть очень глубокомысленны и очень поэтичны, но лишены всякой пластичности, должны заставить нас поверить, что

Элиас Санг, выступающий пред нами как безумный фанатик, действительно есть человек, одушевленный божественным стремлением к чуду, вроде Иисуса, на которого он нарочито ссылается. Элиас вмешивается в стачку, которая начата совершенно обнищавшей рабочей массой против богатых эксплуататоров. Глубоко внизу, в «аду», старом речном русле, куда никогда не проникает луч солнца, живут пролетарии, в то время как с вершины им маячат в смеющемся солнечном сиянии дома и леса фабрикантов. Элиас решает отдать свое состояние забастовавшим рабочим, но делает это не как человек, владеющий своими пятью чувствами: из всевозможных мест посылает он им отдельные суммы, так что бастующие начинают верить, что дело их встречает большое сочувствие во всем населении. Но как только Элиас потратил последнюю крону, мыльный пузырь лопается: никто не интересуется стачкой, и бастующие, более чем когда-либо, беспомощны в руках беспощадных и до крайней степени озлобленных их продолжительным сопротивлением фабрикантов. Эти достойные люди собираются теперь в самом высоком замке, окна которого, освещенные ослепительным светом, возвешают их торжество, и обсуждают репрессивные меры, которые теперь возможны и необходимы, чтобы связать рабочих навсегда.

Но Элиас Санг стоит на страже рабочих. Он пожертвовал им свое состояние, теперь он хочет пожертвовать для них также жизнью, он хочет за них умереть, чтобы сделать их дело бессмертным. Потрясающее событие должно вспугнуть людей, которые верят в идеал только тогда, когда они имеют залог мученичества. С помощью одного цыгана Элиас подкладывает мину под замок, где совещаются фабриканты; он сам прокрадывается, переодетый лакеем, в их среду, и после того, как они в длинных дебатах излили всю свою ненависть к рабочим, он взрывает в воздух себя, и их, и весь замок. Этим трескучим эффектом заканчивается третий акт, но за ним следует еще четвертый. Как только открывается занавес, из хлопочущих испарений поднимаются гирлянды цветов. Когда они исчезают, является Рахиль, сестра Элиаса Санга. Она поучает нас, что брат ее умер не напрасно, и именно потому не напрасно, что он раскрыл страдания, из которых вновь возникнут вера и надежда. И сейчас же высказывают на сцену вера в образе юноши Кредо, а надежда в образе девы Спера\*, чтобы под звуки мягкой, минорной музыки раскрыть нам все таинства

\* Credo—верую, спера—надейся.



манчестерства. Будущее рода человеческого покоем на том, что люди освобождаются собственными силами, в особенности необходимы многие новые изобретения, чтобы сделать жизнь для рабочих дешевле, и так далее. Даже Пауль Линдау, в качестве режиссера драмы, почувствовал сострадание к автору и вычеркнул наиболее тривиальные места; чтобы насладиться ими во всем их великолепии, приходится обратиться к изданию драмы для чтения.

Из этого короткого изложения содержания видно, что мистическая основная мысль драмы представляет и ее основной недостаток. Если движущей силой современного рабочего движения делают мистического фантазера, то неизбежно должна получиться карикатура. И как социальная драма, пьеса эта не что иное, как карикатура. И это надо сказать со всей определенностью, потому что с годами вокруг нее создавалась легенда, будто она — одна из социальных драм современности или даже единственная такая драма. Вместе с тем драма эта имеет свои большие достоинства, которые вполне объясняют ее успех. Господин Линдау, желавший, повидимому, как руководитель «Берлинского театра», загладить свои старые грехи, приобрел себе заслугу тем, что высвободил пьесу из когтей цензуры, которая долго не хотела разрешить постановку этой «революционной драмы».

В сравнении с Геббелем и Ибсеном драматург Бьернсон стоит только во втором ряду; ему не удастся обработать сюжет до такой степени художественно, как это удавалось первым двум в их лучших произведениях; он не обладает их концентрированной ударной силой, так как, наряду с драматургом, в нем торчит еще политик, который мешает поэту и его самому, как это видно из четвертого акта, заставляет терпеть крушение на утесах сухой и бесцветной прозы. Но то, что ставит драматурга Бьернсона ниже Ибсена и Геббеля, дает ему в свою очередь и известные преимущества. Как политик, он знает некоторые стороны современной жизни гораздо лучше, чем Ибсен и в особенности Геббель. Конечно, Бьернсон имеет весьма странные представления о средствах разрешения социального вопроса, и как только выступает Элиас Санг, дело становится безнадежным. Но рабочее собрание в первом акте, переговоры между рабочей депутацией и фабрикантом Хольгером во втором, прения фабрикантов в третьем — все это свидетельствует в своем роде мастерского дара наблюдения и изображения. Мы не знаем даже, что можно сравнить с драмой Бьернсона в современной драматической литературе; она является крупным прогрес-



сом даже в сравнении с «Ткачами» Гауптмана, которые показывают нам только первые начатки того, что Бьерисон сумел изобразить уже в значительно более высокой исторической фазе развития. Убедительная правдивость этих сцен придала наиболее сильный акцент бурной оvationи, которой была принята драма.

Так берлинская буржуазная публика вероятно еще целый ряд вечеров будет смотреть, как взрывают динамитом в воздух фабрикантов целой провинции, чтобы после этого пойти домой с успокоительным сознанием, что вера и надежда рода человеческого все же навсегда запечатлены в евангелии святого Манчестера.

## Лев Толстой

### «Власть тьмы»

Первое публичное представление «Власти тьмы» в «Немецком театре» — 3 ноября 1900 года — имело большой, хотя, быть может, не совсем настоящий успех. Не совсем настоящий постольку, поскольку он едва ли может быть объяснен чисто эстетическими мотивами. Во всяком случае с содействовавшими при этом посторонними мотивами можно было помириться.

С одной стороны, хотели этим путем протестовать против тупой ограниченности цензуры, которая так долго преграждала доступ на немецкую сцену единственной или почти единственной драме великого русского поэта. Если бы полицейский пропозвол вообще действовал, руководясь какими-нибудь основаниями, можно было бы попытаться поискать это основание для запрещения, хотя бы найти его можно было бы с таким же трудом, как иголку на дне морском. Это была бы одна из замысловатых загадок, трудность которых пробуждает честолюбивые желания разрешить их. Можно себе представить, что полицейский рассудок слишком недостаточен, чтобы понять эстетическую нравственность, которую содержит всякое художественное произведение, но «Власть тьмы» носит свою моральную, даже морализирующую тенденцию совершенно открыто, а именно — в своем названии и еще больше в подзаголовке: «Коготок увяз — всей птичке пропасть». Запрещением этой драмы, которое сохраняло свою силу десять или даже более лет, полицейская театральная цензура показала себя в самом отратительном виде.

С другой стороны, в этом шумном успехе играло известную роль и уважение к имени поэта. Если бы драма эта была поставлена под неизвестным именем, сценический успех ее был бы, по меньшей мере, сомнителен. Толстой слишком великий эпический поэт, чтобы быть таким же великим драматическим поэтом. Он давно закончил свои мощные романы и стоял уже на пороге старости,—ему было около шестидесяти лет,—когда он в первый и—если не считать одной бегло набросанной комедии—единственный раз попытался написать драму. Это чисто внешнее доказательство достаточно свидетельствует о недостатке у него драматического дарования; кто обладает хотя бы жилкой прирожденного драматурга, тот не ждет так долго, чтобы сделать свой первый шаг на сцене. Можно даже идти еще дальше и, нисколько не желая этим ущемить поэта, сказать без всяких оговорок, что он написал эту драму не под непреодолимым напором художественного творчества, а из моральных побуждений и с моральными целями; она относится к времени после 1886 года, когда только что началось превращение Толстого в поэтизирующего проповедника нравственности и покаяния. Можно сожалеть об этом превращении или восторгаться им, можно объяснить его из исторических условий жизни поэта и его времени, можно утверждать и даже доказать, что именно так, а не иначе, должно было случиться с Толстым, но нельзя отрицать, что поэт при этом бесконечно много потерял. Тургенев, сам бывший великим поэтом, еще с своего смертного одра обратился к Толстому с горячим призывом вернуться назад к своим художественным идеалам. Но был ли когда-либо такой случай, чтобы светский, хотя бы и самый дружеский, совет повлиял на религиозного основателя секты!

Если бы поэт в Толстом не был придавлен проповедником нравственности и покаяния, Толстой так же мало напал бы на мысль написать драму, как Ибсен когда-либо на мысль написать роман. Обычные в буржуазной эстетике сравнения между Ибсеном и Толстым представляют в общем не больше, чем совершенно поверхностные и поэтому обыкновенно очень мало состоятельные рассуждения. Зато чисто техническая параллель между фактурой драмы Толстого и одной из мастерских драм Ибсена вполне допустима, а такая параллель сейчас же выявляет, что «Власть тьмы» почти совершенно лишена всякой драматической силы. Она—просто драматизированное происшествие, которое Толстой пересказывает на основании действительного происшествия, чтобы иллюстрировать мораль-

ный тезис: «Коготок увяз—всей птичке пропасть». Нет никакой нужды возмущаться с филистерской точки зрения «ужасами» пьесы, убийством мужа и ребенка и повторным прелюбодеянием, но с эстетической точки зрения она отличается недостатком мудрой экономии в выборе мотивов, при помощи которой настоящий драматург достигает своих сильнейших эффектов. Драма не расчленяется на пять актов, а скорее распадается на пять драматических картин. Толстой разделил свой сюжет на акты, как на хронологические главы, ибо надеялся, что его моральная тенденция с театральных подмостков будет оказывать более сильное пропагандистское действие.

Отдельные фигуры драмы выступают уже с самого начала в готовом виде; следы психологической работы можно нащупать разве у героя драмы, батрака Никиты, легкомысленного, но собственно не злого парня, которого страсть к женщинам гонит от преступления к преступлению, пока он не надламывается окончательно: «Что же это они сделали? Что они со мной сделали?» В порыве раскаяния и покаяния он берет на себя все преступления, которые совершены в доме, даже когда не он лично совершил их, а его злая жена и еще более злая мать. Но старый отец приходит к нему на помощь и утешает его: «Говори, дитятко, все говори,—легче будет. Кайся богу, не бойся людей. Бог-то, Бог-то! Он во!..»

Этой доморощенной религиозной моралью разрешается душевная коллизия и заканчивается драма. И еще раз—если бы на это рискнул неизвестный поэт, кто знает, какая судьба постигла бы его! Но ни в коем случае не нашел бы он того восторженного приема, которым встречена была драма Толстого.

Было бы, однако, сильным преувеличением приписывать успех драмы некоторым с эстетической стороны несостоятельным элементам, которые в ней содержатся. Если Толстой не является великим драматургом, то он все же великий поэт, который, как таковой, всегда проявит себя, и во «Власти тьмы» проявляет себя в большей степени, чем в каком-либо другом произведении из морально-поэтизирующего периода своего творчества, если оставить в стороне последний роман. Изображение русской крестьянской жизни во «Власти тьмы», несмотря на все, полно самой своеобразной прелести. Если поэт не сумел показать характеры и ситуации в их развитии, то раз созданные характеры движутся в уже данных ситуациях с подавляющей жизненной правдой. Мы видим здесь за работой могучего творца, который умеет вдохнуть в свои создания че-



ловеческое дыхание. Пред нами выступают во всей своей пластичности не только движимые дикой страстью, «властью тьмы», фигуры, но и проповедник покаяния и нравственности, отец героя, который вносит в эту тьму религию, как единственный луч света. Нет большей хвалы для искусства поэта, которое в этой драме, несмотря ни на что, все же победоносно борется против навязчивой идеи основателя секты...

### Лев Толстой

Снова, по случаю смерти великого русского поэта, слава имени его наполнила своими звуками весь мир, но эхо, которое они нашли, звучало не совсем гармонично. В него вмещались и многие резкие сенсационные ноты, и непривлекательный семейный разлад, о котором правильное суждение может себе составить только тот, кто очень близко стоит и к событиям, и к лицам; в этом шуме и гаме лишь редко звучал во всей своей чистоте основной тон всей жизни Толстого.

А между тем такой основной тон существует, как ни была резка противоположность между могучим поэтом, который говорил нам так много, и религиозным чудачком, который нам ровно ничего сказать не мог. И тем и другим сделали его глубокие корни, которые Лев Толстой пустил в жизни своего народа и своего времени. Новая жизнь великих народов всегда проявляется впервые в области литературы. Точно так же, как французскую историю восемнадцатого века изучают по сочинениям Дидро, Вольтера и Руссо, а немецкую историю того же времени—по сочинениям Лессинга, Гете и Шиллера, так и русскую историю девятнадцатого века можно изучать по сочинениям Белинского, Достоевского и Толстого. Наиболее богатая жизнь суждена литературе тогда, когда экономия и политика еще недостаточно созрели, чтобы вызвать исторический переворот, который уже возвещает о себе сотнями языков. Это ее «классические» периоды, слово, которое не теряет еще своего исторического смысла потому лишь, что оно слишком часто костенеет в школьном понятии.

Именно с точки зрения художественной формы классики наций нового времени редко являются неуязвимыми. В литературу, бичующую, боевую, задорную, мысль вторгается так же бурно, как и поэзия; поэтическое отражение безотрадной действительности, которое действует только своим немим красноречием, находит в философской спекуляции язык, который благодаря своей туманной неуловимости ускользает от крас-

ного карандаша цензора. Мы встречаем эту смесь у всех классов буржуазного века, хотя не у всех в одинаковой степени; даже Гете, величайший художник среди них, не совсем свободен от такой смеси, а что касается Толстого, то характерно, что, поскольку речь идет о немецких поэтах, его гораздо больше тянуло к Шиллеру, чем к Гете.

Ни у одного русского поэта дар художественного творчества не был так неразрывно связан с даром философского умозрения, как у Толстого: «Когда я вступал в жизнь,—сказал он однажды в старые годы,—гегелевская философия была жизненным элементом всех вещей». Но чем могла быть эта философия, которая даже на родине ее рассыпалась как блестящий фейерверк, кроме одной искры, которая возгорелась в современном рабочем движении,—чем она могла быть для русского поэта, поэта нации, у которой совершенно отсутствовал современный пролетариат? Она не могла дать ему никакого оружия в борьбе, которую гегелиански настроенный юноша уже начал против грубого суеверия, поверхностной образованности, мещанской морали своего окружения. Толстой сам рассказал нам о своей ранней юности в незаконченной повести «Детство, отрочество и юность». Он изображает себя самого в характере, который он вместе с тем представляет как русский национальный характер: при хороших задатках и живом уме нерешительность и отсутствие настойчивости, много добрых намерений, но недостаток силы для их осуществления. Под разными именами этот характер все снова выводится в сочинениях Толстого: в «Возрастах жизни» он называется Иртеньевым, в «Казаках»—Олениным, в «Войне и мире»—Безуховым, в «Анне Каренине»—Левиним, в «Воскресении»—Нехлюдовым. У Толстого очень мало произведений, да и то лишь незначительных по своим размерам, герои которых не были бы вскормлены кровью и не жили бы жизнью самого их творца.

Рассказ в «Детстве, отрочестве и юности» обрывается на середине юношеских годов, но если Толстой в этом возрасте оставил университет, чтобы заняться хозяйством в унаследованном от матери имении,—той самой «Ясной Поляне», где поэт теперь погребен,—то некоторые эпизоды из жизни князя Нехлюдова можно рассматривать как продолжение повести. Получив хорошее западно-европейское образование, Нехлюдов поселяется в деревне, полный добрых намерений, но неспособный совершить что-нибудь рациональное; он борется на словах против плохих порядков, но не может подкрепить своих слов

хорошими делами. Он хочет помочь своим крестьянам, но они так же мало понимают его, как и он их; Нехлюдов бесцельно жертвует своим состоянием, становится картежником и кончает самоубийством. Конфликт между западно-европейской образованностью и национальным русачеством является для Толстого еще трагическим случаем, не допускающим никакого другого примирения, кроме добровольной смерти его поэтического двойника.

В разгульной жизни пытался Толстой забыть первое крушение своих фаустовских порывов, но лекарство скоро показалось ему более противным, чем самое зло. Он отправился на Кавказ, который старшие русские поэты, Пушкин и Лермонтов, окружили романтической дымкой, как страну благородных порывов и красивых женщин. От этих грез Толстой излечился. На Кавказе он нашел только прекрасный ландшафт, который мастерски изображает, и непритязательный, простой довольный народец, тихая жизнь которого протекала спокойно, без особых нужд и желаний, и доставляла ему столько счастья, сколько ему не могли бы доставить все наслаждения культуры. На первом месте среди кавказских повестей Толстого стоят «Казачьи». Оленин, герой этой повести, кончает уже не трагически, как Нехлюдов, а примирением с судьбой; он видит, что ему ничего не надо для его счастья, что нет другого счастья, как жизнь для других, но его связывает сознание, что он так искалечен цивилизованным обществом, что не может уже начать новую жизнь.

В других кавказских повестях Толстой, поступивший на военную службу, описывает военные события и затрагивает, таким образом, новую ноту, которая с того времени мощно звучала в его поэзии и жизни. Проницательный взор его не нашел и следа той лживой романтики войны, которая так гротескно разрослась во всех военных государствах, и нигде более гротескно, чем в старом русском хищническом государстве; все это дермо свалилось само собой, когда Толстой с своей неумолимой честностью и несравненным даром изображения рассказал, что он сам видел и испытал на войне. Еще более знаменитыми, чем кавказские военные повести, стали три рассказа из истории осады Севастополя, которую Толстой проделал на одной из наиболее опасных позиций. Глубоким прозрением психолога Толстой различает храбрость, которая становится безумной, потому что боится показаться трусливой, спокойную храбрость из чувства долга и полнейшее презрение к смерти из безвольной покорности неизбывной судьбе. Он описывает,



как офицер, предоставленный самому себе, совершенно теряется, тогда как рядовой солдат, благодаря своему наивному самосознанию, всегда стойко выдерживает испытание.

Крымская война кончилась для царского деспотизма страшным поражением; казалось, что взошла заря реформ, которую никто не приветствовал с таким восторгом, как Толстой. Вот как изображает он вступление на престол Александра Второго: «Писали, читали, говорили, составляли проекты, все хотели исправить, уничтожить, переменить, и все россияне, как один человек, находились в неопisanном восторге. Состояние, два раза повторившееся для России в XIX столетии: в первый раз, когда в 12-м году мы отшлепали Наполеона I, и во второй раз, когда в 56-м году нас отшлепал Наполеон III. Великое, незабвенное время возрождения русского народа! Как тот француз, который говорил, что тот не жил вовсе, кто не жил в Великую французскую революцию, так и я смею сказать, что кто не жил в 56-м году в России, тот не знает, что такое жизнь». В этом приподнятом настроении Толстой написал два больших романа: «Войну и мир» и «Анну Каренину».

Оба дают всестороннюю картину русской жизни, поражая своим почти ошеломляющим многообразием человеческих судеб и характеров; в особенности «Война и мир» может считаться русским национальным эпосом. Роман охватывает время от 1805 до 1813 года,—время, когда русская нация сама себя создала, а не благодаря царю или его генералам, или его министрам, или вообще господствующим классам; все они представляют незначительные, безразличные, второстепенные фигуры, которые не в состоянии сделать что-либо или творят только зло, когда действуют самостоятельно, и создают великое только как орудия таинственной, но неотразимо действующей народной силы. Безнадежное разложение этих классов красочно изображено в «Анне Карениной», которая трактует проблему брака, как предыдущий, более значительный, хотя по форме и менее законченный роман—проблему войны: то, что в «Севастопольских рассказах» только намечено, превращается в «Войне и мире» в первоклассную картину культуры.

Однако и главная проблема, которая неустанно занимает мысль Толстого, тянется, как красная нить, через весь роман. Как Нехлюдов, так и Безухов в «Войне и мире», Левин в «Анне Карениной» стараются, как крупные помещики, ввести всякие реформы, и так же, как и Нехлюдов, терпят поражение со всей их заимствованной с Запада премудростью. Но теперь Толстой уже нашел решение, которого он еще не знал для



Нехлюдова, и это решение одно и то же для Безухова и Левина, хотя первый—светский человек, выбирающийся на новый путь развития из беспорядочных начатков, из удобной, ленивой жизни, полной безумных проказ, а второй—задумчивый фантазер, который с страстным пылом обсасывает все системы философии, чтобы в конце концов отчаяться во всякой философии. Обоим приносят спасение бедные, простые люди из народа. Они обращаются в новую веру благодаря мистической мудрости, которая находит свою вершину в положении: надо жить не для себя, а для бога. Терпеть зло и делать добро, любить ближнего, как самого себя, вести жизнь без излишних потребностей и страстей, тихую трудовую жизнь—таким эпилогом кончаются оба романа.

Но сейчас же после того, как Толстой достиг высшей вершины своего поэтического творчества, началось снижение с этой высоты. Он навсегда отвернулся от философии. С этим тесно связано и то, что тот самый человек, который сначала черпал духовную пищу из сочинений Фихте, Шеллинга и Гегеля, теперь изображает немцев только как глупую, тщеславную и дурную нацию. Немцы, которых он выводит в «Войне и мире», все в большей или меньшей степени прогнили, коварные совратители безобидных и благородных русских. Когда во время московского пожара один немец уже наполовину уговорил нескольких русских спасти не раненых солдат, а свои дорогие платья, с лошадьми и экипажами, благородная девушка восклицает: «... Это такая гадость, такая мерзость, такая... я не знаю. Разве мы немцы какие-нибудь?..» И этот энергичный призыв разрушает уже наполовину подействовавшие чары: русские жертвуют своими сокровищами и спасают раненых солдат в то время, как немецкий совратитель стоит, как одураченный Мефистофель.

Эта перемена в духовном укладе Толстого вызвана была разочарованием в так называемых «реформах» мнимого «царя-освободителя». Если Толстой приветствовал первые шаги последнего с восторженной радостью, то позже он назвал правление этого царя временем извращения и отравы всех идеальных стремлений. Царизм после Крымской войны провел ряд реформ, но не в соответствии с чрезмерными ожиданиями Толстого, а наподобие того, как проводило свои реформы прусское государство после поражения при Иене, как вообще в таких случаях реформируют господствующие классы. Они вливают старое вино в новые мехи, прочнее сработанные, чем старые; они ослабляют узы угнетенных, поскольку это необходимо,

чтобы укрепить господство угнетателей, но не для того, чтобы уничтожить или смягчить угнетение. Русская крестьянская форма была, как и прусская, только растянувшимся на десятки лет процессом вымирания и гибели крестьян. Разница заключалась только в том, что в Германии быстрое развитие буржуазии, а вместе с ней и пролетариата, создало новые классы и новую историческую жизнь, тогда как несравненно более медленное развитие в России предоставило разочарованным мечтателям, если они хотели остаться верными себе, только выбор между политикой отчаяния, которая направила на систему угнетателей удары террора, и полным отказом от политики.

Для философствующего мечтателя, каким был Толстой, такой выбор вообще не существовал. Отвернувшись от западно-европейской цивилизации, он утратил понимание исторической взаимозависимости и стал пророком, который объявил войну всей современной культуре, чтобы вернуться к русскому деревенскому коммунизму. Легко высмеивать причуды и странности последних десятилетий его жизни, трагикомические противоречия, в которых он запутался при осуществлении своего идеала, и даже некоторое актерство, которое обычно неразрывно связано с миссией пророка, хотя бы и самого честного. Но во всяком случае мы к чести великого покойника должны подчеркнуть, что потерпел он крушение у скалистого берега моря, из которого умел извлекать на дневной свет свои богатейшие сокровища.

## Максим Горький

### «Ночлежка»

Сам поэт называет свое произведение «На дне»... «Ночлежка» представляет создание подлинного и великого поэта. Как и в рассказах Горького, действие происходит здесь в мире «бывших людей», в среде русского люмпен-пролетариата, в яме, в которую каплями стекают порок и преступление, как каплет со стен ее грязь. В действительности Горький дает только ряд сцен из жизни этих отверженных, без всякого драматического нарастания, даже без всякой внутренней связи; убийство, которое, казалось бы, вносит в третий акт известный кульминационный пункт, представляет только обыденный эпизод в жизни этих трущоб. Обыденными типами являются и многочисленные персонажи драмы: жадный хозяин вертепа, который умеет выколачивать прибыль из глубочайшей нужды, его распутная жена, дядюшка ее, продажный городской, затем гости этого подвала: вор, шулер, пьяница, сутенер, проститутка, — ровно столько, сколько хватило бы для любого лубочного романа.

Только одна фигура выделяется светлым пятном на этом мрачном фоне: седой странник Лука, появляющийся под конец первого акта и исчезающий с окончанием третьего. Далеко не идеальный человек, скорее тоже простой бродяга, не назойливый проповедник, но нечто вроде философа, который умеет в обезчеловеченном человеке найти еще последние остатки человека, который находит слова утешения для умирающего

и отчаивающегося, хотя и прибегает при этом к помощи добродушной лжи, он является как бы центром, вокруг которого вращаются в своей пестроте отдельные сцены этой жизни «на дне». Конечно, в нем есть нечто дидактическое, но несомненно не в большей степени, чем оно живет в тех русских чудаках, которых мы знаем из произведений Толстого. Мы совершили бы грубейшую ошибку, сравнивая его с резонерами французских или немецких проблемных пьес. Для этого русский дух в драме слишком натурален; он проникает каждую фигуру драмы до кончика ногтей, каждую сцену—до последнего слова. С гениальной уверенностью творческого гения Горький воссоздает этот чуждый мир так, что нам кажется, что мы можем осязать его собственными руками.

Поэтому в драме его совершенно отсутствует та неприятная черта, которая часто действует таким отталкивающим образом в картинах нищеты немецких или французских поэтов и не только на мещан, не желающих, чтобы тревожили их покой. Там, где на дне начинается шевелиться самостоятельная жизнь, где уже давно началась революционная борьба против общественного строя, необходимыми следствиями которого являются пороки и преступления люмпен-пролетариата, там было бы односторонностью и с художественной точки зрения неверным,—поскольку искусство хочет быть микрокосмом действительного мира,—изображать всегда только нищету, не изображая в то же время и надежду, которую порождает эта нищета. Другое дело в России, где на народные массы все еще давит тяжкий и все еще неослабевающий гнет, где революционная борьба все еще не может открыто развернуть свое знамя, где все еще тщетно питаемая надежда в натурах более созерцательных, чем действенных, перерождается в настроение усталого примирения. Здесь создается благоприятная почва для таких людей, как Лука, с его мягкой, патриархальной, несколько беспомощной и неуверенной в себе мудростью, и здесь же высокоодаренный поэт выполняет свое высшее назначение, когда своей милосердной добротой облагораживает и поднимает на вершину искусства безотрадный мир, доступный только его взору.

В драме Горького нет ни одной сентиментальной или жалобной фразы, но все образы его отверженных живут, точно вскормленные кровью его сердца. Сначала, все равно—читаем ли мы его драму или смотрим на сцене, нас несколько сбивает с толку их многочисленность, но затем они выступают все яснее и пластичнее, пока не стоят пред нами, как живые,—



грязные, опустившиеся, порочные, но все же люди, действительная вина которых—только их судьба, не ими самими себе уготованная. Какое потрясающее впечатление производит безнадежный алкоголик-актер, который заплетающимся языком может еще хвастать врачебным свидетельством, что организм его отравлен алкоголем, и жадно хватается за последнюю обманчивую искру надежды, чтобы опять зажечь своим искусством, а когда эта надежда быстро угасает, кончает свой ужасный расчет с жизнью! Умиравшая женщина, которая после жизни, полной страшных мук, призывает смерть и получает от странника Луки обещание, что господь возьмет ее в рай, говорит в последние минуты жизни: «Ну... еще немножечко... пожить бы... немножечко. Коли там муки не будет... Здесь можно потерпеть... можно».

Такими тончайшими психологическими чертами драма Горького чрезвычайно богата, и трудно выделить эти отдельные черточки из почти неисчерпаемого множества их. Следует все же указать на мастерскую сцену в четвертом акте, где даже сутенер, вообще изображенный во всей ужасающей низости своей профессии, показывает нам, что судьба его тоже в сущности человеческая судьба.

Ибсен, говорят, сказал однажды, что страшно трудно держать всегда перед умственным взором своим те восемь или больше образов, которые приводят в движение все драматическое действие, в каждый момент их жизни и деятельности. С этой точки зрения Горький несомненно обладает даром драматического поэта, и его «Ночлежка» потому еще выдерживает строгое драматическое испытание, что только на сцене она становится вполне жизненна. Но при всем том критики «Ночлежки» имеют достаточное основание, когда они, почти без исключения, доказывают, что центр тяжести поэтического дарования Горького лежит не в области драматической, а в области эпической поэзии. Прирожденный драматург не нарушил бы в такой полной степени не только правила Аристотеля, но и все законы драматического творчества, как это сделал Горький в своей драме. В сравнении с ней «Ткачи» Гауптмана представляют пьесу, полную напряженного драматического действия. Если мы вообще хотим зарегистрировать «На дне» как драму, то это бытовая драма в самой крайней последовательности, которая до сих пор еще не имела примера и вряд ли будет когда-либо превзойдена.

В силу странного совпадения драме Горького приходится делить литературные лавры последнего берлинского сезона

с «Монной Ванной» Метерлинка и «Бедным Генрихом» Гауптмана. Если верить его поклонникам, то Гауптман вернулся в этой драме, и не в первый раз, к «старым славным традициям» театра, и точно так же Метерлинка в своей «Монне Ванне». Последний поэт совлек с себя таинственного мистика даже с несколько пугающей быстротой. На одном из тех банальных торжественных обедов, которыми буржуазия чествует своих великих людей, Метерлинка, выслушав тост, провозглашенный в его честь бравым драматическим дел мастером Зудерманом, в своем ответе весьма мило и любезно откликнулся на патристические барабанные речи имперского канцлера. В полной противоположности с этим поворотом Гауптмана и Метерлинка Горький дает нам бытовую драму, лишенную действия, драму настроения в ее наиболее строгой последовательности, и хотя его «На дне» по своему поэтическому содержанию стоит выше «Монны Ванны» и «Бедного Генриха», могло бы казаться, что Горький более верен знамени модернистов, чем Гауптман и Метерлинка.

Но, по моему мнению, это только кажется так. Как ни вошло теперь в моду смотреть на Лессинга сверху вниз, как на старого, хорошего, но давно уже превзойденного учителя, все же в его эстетике найдутся еще некоторые крупинки золота, которыми нынешние Аристархи могли бы себя охотно и удачно украсить. Особенно хорошо характеризовал он противоположные полюсы вопроса, в какой степени узко или широко могут быть проведены границы драматического искусства. Он сделал это в двух тезисах, указав, во-первых, что для гения не писаны никакие правила, и, во-вторых, что он, конечно, справился бы с авторитетом Аристотеля, если бы ему удалось справиться с его доводами. Драма есть действие; с этого положения никакой сбавки не выторгуешь. Поэтому и бытовая драма может иметь свое эстетическое оправдание, может быть усовершенствованием и углублением драматического искусства. Она представляет такой же прогресс, какой мы, по аналогии, можем наблюдать и в области науки. Пред лучше вооруженным взором исторической критики исчезают герои, в груди которых разыгрываются конфликты народной жизни, исчезают парадные государственные и политические события, к которым, по видимому, сводятся крупные периоды истории; зато мы теперь изучаем, как исторический процесс сам разыгрывается в непрерывном, незаметном ходе вещей. Но точно так же, как нельзя забывать в области исторического исследования, что в конце концов люди сами делают свою историю, так и драматическое

искусство не может заключаться в одном лишь изображении состояния,—оно нуждается в действии, которое составляет его внутреннюю, неотъемлемую жизнь.

Мы говорим это вовсе не для того, чтобы искать в гениальном произведении Горького сквозь очки школьного учителя какие-нибудь пятна. Напротив, и в этом отношении его драма идет впрок то, что было сказано о недостатке исторического действия «На дне» русского народа. Нам скорее хотелось только объяснить то парадоксальное явление, что драма Горького, несмотря на ее несравненные красоты, несмотря на то, что только на сцене она выявляет всю свою силу, все-таки в сценическом исполнении под конец начинает утомлять...

**НАТУРАЛИЗМ  
В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**





## Кое-что о натурализме

Вот уже несколько лет, как в области искусства и литературы весьма большой шум производит лозунг натурализма. Действительно ли он возвещает новый век искусства и литературы, как это утверждают одни? Или он только пышное имя, прикрывающее неудержимый упадок искусства и литературы, как говорят другие? На этот вопрос трудно ответить просто *да* или *нет*. Или на него можно ответить, смотря по обстоятельствам, *да* или *нет*. Слово «натурализм» уже бесчисленное количество раз служило в истории искусства и литературы боевым кличем для различнейших течений; оно говорит все и потому самому ничего. Если мы хотим знать, какой смысл оно имеет для нашей эпохи, то нужно сначала попытаться установить, какой смысл придает ему наша эпоха.

Так же, как и религиозные представления, как юридические и политические учреждения, художественное и литературное творчество отдельных народов в последнем счете определяется развитием экономических боев. Поэты и художники не падают, как снег с неба, они не парят также в облаках, — они живут скорее среди классовых боев своего народа и своего времени. Отдельные головы могут испытать влияние этих боев и получать от них стимулы на самый различный манер, но никто из них не может выскочить за пределы этих боев. Чего только не искали и не находили тончайшие художественные критики в старейшей и наиболее могучей трагедии, дошедшей до нас из греческой древности, в «Орестей» Эсхила? То гордое чувство свободы, то мощный взлет национальности, то понятие

возвышенного и т. д. и т. п. Но со времени пролагающих новые пути исследований Бахофена мы уже знаем вполне точно, что в этой великой трагедии отразилось не что иное, как экономическая революция всемирной истории, как победа отцовского права над материнским.

Чтобы связать с этим отдаленным примером ближайший к нам, скажем, что и наша классическая литература есть не что иное, как борьба немецкой буржуазии за свое освобождение. Клопшток и Лессинг, Гете и Шиллер, Кант и Фихте были передовыми борцами буржуазных классов. Почти неисчерпаемое богатство этой литературы часто выставлялось в национальном высокомерии, как преимущество немецкого народа пред другими нациями. Но дело не так просто. Можно было бы его повернуть и сказать, что беда немцев в том именно и состоит, что они стали по преимуществу «народом поэтов и мыслителей». Но это развитие только потому и стало возможно, что все одаренные головы поднимающейся буржуазии были вытеснены в область литературы, ибо немецкое убожество заперало им все пути к борьбе в области политической и социальной. Но будем ли мы решать этот вопрос так или иначе, во всяком случае представление, что во второй половине XVIII века, в силу какого-то случая или какого-то неисповедимого решения providения, именно на немецкой почве выросло такое большое число богато одаренных голов, такое представление было бы просто бессмысленно. Скорее экономическое развитие той эпохи сообщило повсюду в Европе буржуазным классам могучий размах, а так как эти классы в Германии не были еще достаточно сильны, чтобы бороться, как во Франции, за политическое господство, то они создали идеальный образ буржуазного мира в литературе.

Так вот всюду, где в истории литературы мировоззрение восходящего класса сталкивается с мировоззрением нисходящего класса, первое обычно выступает против второго под лозунгами природы и правды, натурализм и реализм. Вполне понятно! Ибо нисходящий класс тем судорожнее цепляется за окоченевшие формулы, чем больше уходит из них внутренняя жизнь, а восходящий класс тем неудержимее сносит все границы, чем больше в нем бурлит напор и сила новой жизни. Природа и правда для него—это та жизнь, которой он может и хочет жить. Другого масштаба для этих понятий в художественно-литературной области не существует, никогда не существовало и не будет никогда существовать. А тогда вполне очевидно, что под общим названием натурализма выступали

уже различнейшие явления, в соответствии с историческим складом класса, литературным выразителем которого в данное время является натурализм. Более того: при известных условиях он мог быть больше фиговым листком регрессивного, чем знаменем прогрессивного движения.

Как раз немецкая история литературы не бедна такими примерами. Уже в XVIII веке Лессинг, наиболее сознательный и смелый передовой борец немецкой буржуазии, который примером и учебой старался развивать немецкую литературу в теснейшей связи с буржуазными классами, наблюдал с удивлением и неудовольствием, как «бурные гении» семидесятых годов, страстно призывая к природе и правде, забирались то в средневековую рыцарскую жизнь, то в рощи херускских бардов, то в остиановские заоблачные сферы. Конечно, это тоже был своего рода натурализм, ибо эта фантастическая жизнь в дальнем и прошлом была единственной жизнью, которою могли жить, а потому и хотели жить буржуазные классы, придавленные деспотическим ярмом и отвыкшие от всякой политической деятельности. Но этот натурализм далеко не мог поспевать за крупным размахом европейского культурного развития, и в конце концов только меч чужеземных завоевателей внес столько правды и природы в немецкую жизнь, чтобы снова сделать ее жизненной для немцев.

В XIX веке опять выплыли литературный натурализм и реализм, а именно в пятидесятых годах; после так называемых блужданий Гейне и Платена, Гервега и Фрейлиграта Густав Фрейтаг и Отто Людвиг пошли якобы настоящим путем и нашли немецкий народ за «работой». Крупный торговый капитализм, который в бурях революции думает только о спасении своих мешков сахара и кофе, сделался природой, а простодушный «трудополучатель», который гибнет трагически, потому что не понимает, что его «трудодатель» имеет право его уволить, стал правдой. И вполне резонно, так как немецкая буржуазия после разочарования революционных годов сосредоточилась на своих материальных интересах, чтобы способствовать своему классовому подъему не при помощи идей или песни, или меча, а только при помощи крылатых ангелов различных ассигновок; жизнь, которою она могла и хотела жить, стала для нее природой и правдой. Эту вели олепную теорию «натурализма» или «реализма» почтенный Юлиан Шмидт, разгромив попутно всех фантазеров от Лейбница до Гуцкова, изложил обстоятельнейшим образом в трех толстых томах. Но это не сделало ее бессмертной, и, как многие другие сорта «натурализма»,



она имеет в настоящее время только значение старой, выдохнувшейся шутки.

Ограничимся пока этими замечаниями о литературном натурализме вообще. Его никонм образом нельзя подвести под общую формулу. Он может быть буревестником всемирной истории, как призыв Руссо к природе; но он может также, как полнощекий гений, витать над мешками кофе фирмы Т. О. Шретер. В каждом отдельном случае необходимо исследовать, какое положение занимает это литературное течение в классовых боях современности. Это еще не означает, что литературу надо склонить под ярмо политической тенденции, это значит лишь, что необходимо проследить общие корни политических и религиозных, художественных и литературных и вообще всех духовных воззрений. Другого пути определить значение данного литературного натурализма не существует.

## Современный натурализм

В нашем рассуждении о понятии художественного и литературного натурализма мы пришли к заключению, что это понятие нельзя подвести под общую формулу, что необходимо в каждом отдельном случае исследовать, какое положение занимает натуралистическое направление в классовых боях его времени.

Если мы приложим теперь эту мерку к современному натурализму, то сейчас же увидим, что он представляет отражение в искусстве все более могуче разрастающегося рабочего движения. Не имеет никакого значения,—это даже в известной степени неизбежно,—что натурализм в данном случае вместе с водой выливает и ребенка. Восставая против неестественности выродившихся условий, возмущаясь против академически условной, оторвавшейся от природы, пережившей себя манеры поэзии и живописи, он сам отрицает сущность всякого искусства своим требованием, чтобы значение художественного произведения оценивалось единственно и только степенью естественной правды, чтобы вершиной искусства считалось так называемое буквальное воспроизведение природы, чтобы исключалась всякая отсебятина из сферы фантазии художника, всякая художественная выдумка и композиция. Таким путем приходят к неизбежному заключению, что фотография представляет высшее завершение пластического искусства. Конечно, искусство торчит в природе,—как глубокомысленно замечает Альбрехт Дюрер,—и кто может его вырвать из нее, тот имеет его, но «оно проявляется в произведении и новом

творении, которое художник в своем сердце создает в образе предмета».

Но если, несмотря на эту чересчур сильную реакцию, мы все же хотим быть справедливыми по отношению к натурализму, то нужно иметь в виду, что он должен быть свободным, свободным от удушающих объятий гибнущего общества. Импрессионизм, пленэризм в живописи, натурализм в поэзии— это художественный бунт, это—искусство, которое начинает уже чувствовать в себе капитализм; «оно ползает туда и сюда и пьет из всех луж». Действительно, только таким образом можно легко объяснить иным путем совершенно необъяснимое наслаждение, с которым импрессионисты в области пластического искусства и натуралисты в области поэтического искусства копаются во всех грязных отбросах капиталистического общества; они живут и творят в этом мусоре, и нет даже никакого более мучительного протеста, который они в этом своем неясном стремлении могли бы бросить в лицо своим мучителям. Но от неясного стремления до ясного познания нового мировоззрения и взгляда на искусство еще очень далеко, и на этом пути художественные направления, которые стремятся назад, к правдивому искусству, делают пока только робкие, неуверенные шаги.

Только там, где натурализм сам порывает с капиталистическим складом мышления и умеет в недрах старого общества раскрыть начатки нового мира, он действует революционно, он становится новой формой художественного изображения, которая уже теперь по своеобразному величию и красоте не уступает ни одной из предшествовавших форм и призвана позже превзойти их все красотой и правдой.

В поэтическом искусстве имеет значение не только склад поэзии, но и склад мышления. Эту точку зрения старались осмеять, говоря: «А-а, драматизированная партийная программа!» Но это только нелепое извращение. Политика и поэзия представляют отдельные области; границы их не должны стираться; рифмованные передовицы всегда хуже нерифмованных. Но именно, когда требуют, чтобы поэт стоял на более высокой башне, чем вышка партии, он должен охватывать своим взором не только старый, но и новый мир, он должен в господствующем убожестве видеть не только нищету сегодняшнего дня, но и надежду на лучшее завтра. Сто лет назад Лессинг в «Эмилии Галотти», Шиллер в «Коварстве и любви» изобразили яркими красками загнивание мелкокняжеского деспотизма, тогда ведущего слоя немецкого общества, но они умели противопо-

ставить носителям гниения и носителей выздоровления. Если бы Лессинг изобразил своего Одоардо Галлотти таким же мерзавцем, как и камергера Маринелли, или Шиллер музыканта Миллера таким же пегодяем, как и гофмаршала Кальба, то они создали бы не бессмертные образы, а отвратные, давно уже забытые карикатуры.

Заслуга современного натурализма заключается в том, что он имел мужество и любовь к правде, чтобы изображать прошлое так, как оно было. И заслуга его не может быть преуменьшена из-за всех преувеличений и уродств, которые несет с собой всякий бунт в своих первых стадиях. Но этот натурализм пока прошел только половину пути, и если бы он на этом остановился, он был бы только введением к неудержимому упадку искусства, его представители стали бы, как недавно выразился стоящий близко к натуралистическому направлению писатель, «декадентскими выучениками, пиратами гнили, вынюхивателями падали», которые «хващаются сифилисом, чтобы доказать, что они уже взрослые». Если все общество прогнило, то в еще большей степени прогнило искусство, которое умеет только копаться в этой гнили.

Но не все общество прогнило, и судьба натурализма зависит от того, насколько он сумеет отложить и вторую половину своего пути, найдет ли он в себе мужество и любовь к правде, чтобы изобразить и вновь зарождающуюся жизнь, как она должна стать и с каждым днем становится. Мы можем только искренно желать, чтобы он достиг этой цели. Только тогда он будет иметь право притязать на то, что открывает новый век искусства и литературы.



## Натурализм и неоромантизм

В «Литературном эхо» некий Курт-Вальтер Гольдшмидт из Шарлоттенбурга выступает в роли оракула по поводу натурализма и неоромантизма. Скачкообразная в известной степени смена радикальнейшего натурализма таким же односторонним и не менее диктаторски выступающим неоромантизмом является для него убедительнейшим доказательством того, как быстро меняются в наше время литературные моды, как угрожающе близко мы подошли к тому культурному и эстетическому вандализму, сегодня сжигающему богов, которым он поклонялся еще вчера.

Все это приемлемо, но затем Курт-Вальтер Гольдшмидт переходит «к выяснению зависимостей между литературным спросом и предложением, но не в грубом смысле лишенных всякого художественного чутья и понимания экономистов (унаследовавших от марксовой гениальности мысли только сухой хозяйственно-теоретический фанатизм), а в более тонком и супра-экономическом смысле». В результате получается, однако, невообразимая путаница на шести столбцах убористой печати, в которой сам автор, может быть, еще кое-как разбирается, но из которой вряд ли кто-нибудь из его читателей хоть что-нибудь уразумеет. В заключение он «учуял» действительную тенденцию новейшего развития на пути к «неоклассицизму», но «этот путь ведет не мимо романтики, а через нее, и преподносящийся нам неоклассицизм будущего тем пышнее разовьется, чем больше он вберет в себя утонченностей, усложненностей и достижений романтики, переработает их и преобразует в про-

никнутые мощью своеобразные формы, о которых теперь можно только догадываться». Нам остается только сказать вместе с Лассалем: «Бам, бим! Бим, бам!»

Но в этой статье все же следует отметить — и только поэтому она заслуживает внимания — честное отчаяние автора по поводу эстетически-литературного банкротства как натурализма, так и неоромантизма. Как бы то ни было, он делает шаг вперед по сравнению с обычной болтовней буржуазных литературных газет, которые потеряли всякий критический компас и в своих суждениях о натурализме и неоромантизме руководятся только случаем и капризом отдельного критика. Гольдшмидт во всяком случае видит, что литературная продукция капиталистического общества находится в состоянии упадка, и, поскольку он бичует рекламу и моду, которые свили себе гнездо в этой продукции, он находит очень меткие слова. Но он совершенно пасует, как только хочет исследовать причины этого явления.

В отличие от «грубого смысла лишенных всякого художественного чутья и понимания экономистов» он находит «тонкое и супра-экономическое объяснение»: «Публика в первую очередь хочет нового, щекотания невиданных еще и неслыханных возбудительных средств, и вот мы видим, как по всей линии мозги поэтов взапуски напрягаются, чтобы выдумать что-нибудь новое, перещеголять все, что было до сих пор, обследовать все окружение и даже наименее аппетитные уголки человечества и состряпать наиболее утонченные блюда для избалованных гурманов». Опять-таки недурно сказано, но почему публика «хочет» так? Почему она не «хочет» иначе? И если ее «воля» решает, то как может возникнуть «неоклассицизм», которого «публика» очевидно, по собственному и весьма правдоподобному утверждению Гольдшмидта, не «хочет»?

Ссылка на «волю» публики только отодвигает, но не решает вопроса. «Воля» эта падает не с неба, а имеет свои земные корни, и можно опасаться, что они носят «экономический» характер. Духовные потребности капиталистического общества, для которого творят наши современные поэты, совершенно иные, чем духовные потребности того мелкобуржуазного общества, для которого создавали свои произведения Лессинг, Гете, Шиллер. Это как-никак все же могут понять не только люди, «лишенные всякого художественного чутья и понимания». Именно условия крупнокапиталистического способа производства создали ту «волю публики», которую Курт-Вальтер Гольдшмидт так красноречиво обличает.

Но могут ли поэты противиться этой «воле»? Конечно, если они только будут в состоянии освободиться от условий жизни капиталистического общества. Натурализм представлял попытку такого освобождения. Само по себе имя, которым он себя окрестил, говорит очень мало или даже ничего. Всюду, где в истории литературы мировоззрение поднимающегося класса вступает в конфликт с мировоззрением умирающего класса, первое обычно выступает против второго под лозунгами природы и правды. Да это и вполне понятно. Ибо умирающий класс тем судорожнее цепляется за окоченевшие формулы, чем больше уходит из них внутренняя жизнь, а восходящий класс тем неудержимее сносит все границы, чем больше в нем бурлит напор и сила новой жизни. Природа и правда для него—это та жизнь, которой он может и хочет жить. Другого масштаба для этих понятий в художественно-литературной области не существует, никогда не существовало и не будет никогда существовать.

Если мерять натурализм, как он выступил в немецкой литературе двадцать лет назад, этой меркой, то его слава заключается в том, что он пытался освободиться от условий жизни капиталистического общества, но беда его была в том, что он остановился на полпути. В господствующем убожестве он видел только нищету сегодняшнего дня, а не надежду на лучшее завтра. Никто не требовал от него, чтобы он танцевал под дудку «лишенных всякого художественного чутья и понимания экономистов», но если он не хотел стоять на вышке партии, то должен был изображать не только заходящий, но и восходящий мир. Но он увильнул от этого при помощи действительно «лишенного всякого художественного чутья и понимания» требования, чтобы искусство было только рабским копированием случайной действительности, чтобы отвергнута была всякая отсебятина из сферы фантазии художника, всякая художественная выдумка и композиция. Этим он сам произнес свой собственный эстетический смертный приговор, и расцвет его в несколько лет сменился отцветанием.

Но законным его детищем был неоромантизм. Если натурализм не мог и не хотел больше переносить капиталистическую действительность, но в то же время не мог решительно переступить через нее, ему осталось только предпринять бегство в царство грез, которое давало ему ощущение иллюзорной свободы и вместе тем позволяло удовлетворять нервные капризы пресыщенной публики. Совершенно правильно—и в этом отношении Курт-Вальтер Гольдшмидт обнаружил вполне верное «чутье»,—

что этот новый романтизм стоит значительно ниже старого, в котором во всяком случае отразился великий исторический поворот. А неоромантизм исторически представляет не что иное, как бессильное отцеживание искусства и литературы в удушающих объятиях капитализма, и в конце концов одна лишь «воля» капиталистической публики диктует ему свой закон. Освободиться от этой «воли» он может, только освободившись от капиталистического общества, которое как-никак, хотя бы и к величайшему огорчению всех эстетиков, представляет экономический факт, и только чистейшая иллюзия думать, что он когда-либо другим путем доживет до нового классического века.



## Герман Зудерман

### «Родина»

Драма Зудермана «Родина» стоит значительно выше обычного уровня буржуазной театральной продукции. После несказуемых пошлостей Линдау, Люблинера, Вихерта драматургия Зудермана вообще дышит хотя и жидковатой, но все же свежей и бодрой жизнью. Зудерман немного поэт и наряду с этим также немного и хладнокровный тактик. Он умеет с почти суверенной уверенностью ходить по временам и весьма узкой границе между тем, что буржуазия еще позволяет по отношению к себе, и тем, чего она не допустит.

Именно поэтому Зудерман стал в первую очередь наиболее популярным драматургом немецкой современности. Буржуазия в конце концов все же испытывает некоторую жуть под покровом капиталистического жирового слоя, и она непрочь посмотреть на социальные конфликты, поскольку они изображаются на сцене, конечно, при условии, что они только приятно будут щекотать ее нервы. А Зудерман обычно дает ровно столько, сколько может перенести ее слабая плоть. Первая его драма — «Честь» — изображала в семье Гейнике люмпен-пролетариат, паразитически кормящийся за счет капитализма; это была взятая из жизни картина, в своем роде очень крупное достижение. Правда, резонер драмы в своих рассуждениях о понятии чести стыдливо умалчивал о том, как неизмеримо далеко расходятся честь пролетариата, создающего богатства, и «честь» люмпен-пролетариата, который старается сцапать остатки созданных

богатств. Так у попечительных столпов общества оставалось утешение, что «честь этих людей» раз навсегда сводится к нулю.

Во второй драме—«Конец Содома»—Зудерман несколько более грубо затронул буржуазную чувствительность. Салонный Берлин не в состоянии вынести всего, что в этой пьесе ему в очень резкой форме преподносится из жизни его салонов. Но танец, который Зудерман научился танцевать на указанной нами границе, стал настолько элементом его драматического творчества, что драма его, в социальном отношении наиболее захватывающая, оказалась в драматическом отношении наиболее слабой. Ни его обезчеловеченная буржуазная женщина не представляет такую законченную и ясную фигуру, как бедная львица Ожье, ни его гибнущий под гнетом капитализма художник не может сравниться с гениальным задором и мрачным безумием Карла Штауфера, который действительно погиб в тине салонного Берлина. Банальная неряшливость и ее банальные последствия слишком сильно пропитали всю драму. Поэтический взор Зудермана не проникает в глубь капиталистического общества. Он чувствует его жало, он хотел бы бежать от него, но он не знает, что путь спасения всегда ведет вперед и никогда назад, где он его ищет. Он устремляет свой взор не на пылающую утреннюю зарю возникающего мира, а на сумеречную красную вечернюю зарю мира заходящего. Из салонного Берлина он бежит не в рабочий Берлин, где он мог бы найти излечение,— он спасается в какое-то захолустье в Литве, откуда ужасающий гнет искалеченного филистерства снова должен выбросить его назад, выбросить в бурлящие волны мирового города.

Вокруг этого конфликта, первые следы которого уже намечались в «Конце Содома», вращается, как вокруг своей оси, третья и пока последняя драма Зудермана—«Родина». Два слоя буржуазии приходят в столкновение друг с другом: с одной стороны—Бенедикс, с другой—Ницше; здесь—мелкобуржуазное «стадное животное», там—крупнобуржуазный «одиночка», или, в данном особенном случае, крупнобуржуазная «одиночка». Погибшая дочь, которую довела до отчаяния филистерская узость родительского дома и которая бежала или была выброшена в широкий свет, через двенадцать лет, мучимая тоской по родине, возвращается назад в свой провинциальный родной город; она стала теперь знаменитой и прославленной певицей, хотя мы гораздо более слышим о ее несметных богатствах, о вилле на берегу озера Комо и поместьях у Неаполя, чем об ее искусстве. Она тайком посылает цветы в отеческий дом; как робкая кошечка, она в туман и ночью подкрадывается

к его стенам; наконец ее прощают, и она возвращается к родным. Но единственное условие, которое она ставит, — чтобы никто из родных не спрашивал ее об ее прошлом, — приводит в конфликт с единственным интересом, которым проникнут по отношению к ней ее педантичный и пнистический отец, королевско-прусс-ский отставной подполковник: он хочет знать, вернулась ли она «чистой». Но этим еще не исчерпывается мелкобуржуазная наив-ность старого господина: когда ему наконец удается приподнять один край покрывала, скрывающего прошлое его дочери, когда он узнает, что она, вскоре после бегства из его дома, была соблаз-нена, покинута и стала матерью, тогда он с старым пистолетом в руке требует, чтобы она вышла замуж за вполне готовного те-перь соблазителя, тщеславного и презренного карьериста, что-бы спасти свою честь и честь его дома. Дочь отбояривается от этой настойчивости легко напрашивающимся вопросом: откуда отец знает, что первый был последним. Старик хочет тогда за-стрелить «девку», но, пораженный ударом, падает мертвым. И за-тем являющийся на сцену священник, доверенный всего дома, разрешает потрясенной «одиночке» помолиться у гроба ее отца.

Буржуазная критика весьма недовольна такой развязкой драмы. Она сердито спрашивала, где тут «Родина», кто прав — Бенедикс или Ницше, «стадное животное» или «одиночка»? Как будто умный поэт не нарочно увильнул от этого щекотливого вопроса при помощи трескучего эффекта внезапного удара! Умный, или, вернее, бедный поэт! Ибо в конце концов Зудерман не только умный тактик, но нечто лучшее и в то же время более беспомощное. Он вполне искренен и сам действительно не знает, как ответить на вопрос, поставленный в названии драмы. Педан-тичной критике легко ставить ему в укор, что он изображает мелкобуржуазный мир в чересчур комическом виде, что он свою «одиночку» одарил слишком большой дозой сентименталь-ной невыдержанности «девки». Как будто Зудерман мог посту-пить иначе! И ту и другую сторону проблемы он изображает с любовью, но вместе с тем и с насмешкой; он не может отка-заться ни от одной из них, но ни одна не удовлетворяет его. Героиня его замечает однажды в своем нищенском опынении: нужно стать выше своей вины. Так вот Зудерман должен был стать выше своего класса, если бы он действительно хотел решить загадку, которая его занимает. Но он не выше этого класса и потому беспомощно путается в мелкобуржуазном «с одной стороны — с другой стороны».

Однако, если он и не является умным тактиком, то он тем более все же остается поэтом. Несмотря на всю невозможность



или даже невероятность фактических предпосылок, несмотря на все недостатки психологического развития, несмотря на всяческие элементы фарса, несмотря на театральные трескучие эффекты, «Родина» представляет захватывающую и вызывающую напряженный интерес драму. В меру его сил Зудерман забирается вглубь, некоторые персонажи изображены весьма живо, — так, например, корректный прусский регирунгсрат, развивающийся из беспашашиного ассессора; в живом диалоге сверкают временами смелые и меткие выражения, и если уж принять предпосылки фабулы, которая возникла у поэта в результате серьезных размышлений по поводу современности, действие, особенно в первом и в меньшей степени в четвертом и последнем акте, разворачивается в привлекательной форме.

### «Бой бабочек»

После ряда более или менее крупных успехов Герман Зудерман 7 октября (1894 года) потерпел как театральный поэт свое первое поражение: его «Бой бабочек», комедия в четырех актах, несмотря на очень хорошее в общем исполнение, провалилась в «Лессинг-театре» с большим треском. Судьба не совсем незаслуженная. Но нужно при этом провести определенное различие. Против молчаливого отклонения пьесы нельзя было бы ничего возразить, но манера и способ, каким эта пьеса была освящена и обругана, доставляет новые доказательства вульгарности и вырождения буржуазной публики.

Зудерману могла казаться заманчивой попытка испробовать свои силы в области комедии и завоевать таким образом лавры, которых особенно трудно добиться драматургу. В «Чести», в «Конце Содома», в «Родине» он разработал с известной долей смелости и правдивости современные социальные конфликты, но переплел их с такой сильной дозой буржуазной романтики, что сытый буржуа не только не оскорбился, но даже испытал удовольствие. В «Чести» роль *deus ex machina* играл сказочный кофейный король, в «Конце Содома» — кровоизлияние, в «Родине» — удар. Но Зудерман не сообразил, что в комедии развязка драматического узла представляет нечто более серьезное. Здесь приходится сделать одно из двух: либо признать с юмором превосходства, что для буржуазного мира невозможно уже добиться примирения его зияющих социальных противоречий и послать зрителей по домам без всякого слова утешения, либо пустить в ход всякие изношенные приемы. И вот Зудерман выбрал



в «Бое бабочек» даже наиболее изношенный прием: брак богатого наследника с нищей пролетаркой с благословения жестокосердого, но в конце концов побежденного добродетелями будущей невестки отца. Чего можно добиться у буржуазной публики на первом пути—испытал Гауптман с своей «Бобровой шубой». Если Зудерман отпуган был этим опытом, то во всяком случае он на втором пути добился не большего успеха. Его попытка влить новое вино в старые мехи вызвала неудовольствие премьерной публики, а это является единственным оправданием грубого обращения, которому она подвергла Зудермана. Раз ее хотят угостить глупой развязкой, надо было дать ей и глупые предпосылки; она хочет иметь эту глупость «целиком и полностью», как ее доставляли в своих так называемых комедиях Линдау и Вихерт.

Действительно, утешительно было видеть, как всякие уже поблекшие персонажи старых фарсов—чванящийся своими деньгами фабрикант, сладкий ухаживатель, наивная девушка-подросток, сводничающая матушка бракоспособных дочерей, кокетливая молодая вдовушка и т. д.—в продолжение четырех длинных актов копошатся в не менее избитых ситуациях, и наблюдать усилия, которые они употребляют, чтобы взобраться при помощи иногда очень остроумных, но еще чаще сентиментальных и скучных речей на более высокий «социальный» уровень. Хуже всего Зудерману удалась его задача как раз в том пункте, в котором он всегда был очень удачлив: он не сумел изобразить ни домашнюю среду капиталиста-фабриканта, ни домашнюю среду пролетарствующей вдовы налогового инспектора. Современный буржуа, правда, не более прекрасное, но все же совершенно другое создание, чем тот твякающий, злющий и, в конце концов, выявляющийся добрым дядюшкой скряга, которого изображает Зудерман, и так же мало занимающая «более высокое» положение вдова чиновника, хотя и ведет полуголодное существование, есть только сводница матушка, которая в конце концов старается в жалобном тоне оправдать себя, как жертву социальных условий. Зудерман изображает дом этой дамы, как едва замаскированный дом терпимости, в не менее мрачных красках, чем в «Конце Содома» дом богатого биржевого спекулянта; он упускает при этом из виду, что голодающая бюрократия и нищающая буржуазия представляют два совершенно различных социальных типа. Вдова налогового инспектора, у которой дом полон бракоспособных дочерей, а на кормежку имеется только жалкая пенсия, может на свой манер также сводничать, но она сводничает совершенно

иначе, чем грешная матушка биржа: трагикомический оттенок сообщает ей не отказ от внешних форм приличия, а их тщательное соблюдение, охота не за богатыми, а за вполне приличными жертвами.

Несмотря на некоторые удачные детали, «Бой бабочек» Зудермана представляет неудачную пьесу. Однако она вовсе не заслужила судьбу, постигшую ее при первом представлении. Было нечто звериное в том способе, каким она свирепейшим образом разнесена была взбесившейся чернью, которая обычно так спокойно проглатывает самую тошнотворную гниль. Можно быть разного мнения о Зудермане, но он все-таки как драматург подходил с известной честностью к современным проблемам, и до сих пор ему всегда удавалось, хотя и не без известной доли плутовства, обмануть буржуазную публику насчет протаскиваемой им контрабанды. А так как он теперь в первый раз попал в пиковое положение, то вся эта свора буржуазных выскочек, мрачно догадываясь, что он до сих пор ее немного дурачил, вылила на него всю свою злобу. Как раздраженное хищное животное, которое может наконец достать лапой своего мучителя, она разорвала несчастного поэта. Это было столь же глупое, сколь и отвратительное беснование: выносимо оно только как великолепная иллюстрация к утверждению, что искусство немислимо без капитализма...

### «Счастье в уголке»

«Счастье в уголке» Зудермана, драма в трех актах, представляет полное покаяние. Она тщательно избегает всего, что могло бы хоть чем-нибудь напомнить социальные проблемы нашего времени. Шатание между Ницше и Бенедиксом прекратилось. Ницше низложен, и Бенедикс один господствует в «уголке», где Зудерман находит «счастье». Эта победа фатальнее, чем могли бы быть все поражения Гауптмана и Гальбе, вместе взятые.

Зудерман никогда не хотел, подобно Гауптману и Гальбе, пролагать новые пути в искусстве. В известной степени он всегда оставался драматических дел мастером. Но он до сих пор стремился и к тому, чтобы быть не только таким мастером. Поэтому и остается такое гнетущее впечатление, когда занавес спускается над этим «Счастьем в уголке». Мы видим, как пред испорченным вкусом буржуазии складывает свое оружие талант, о размерах которого можно быть различного мнения, но все же талант. И «Бой бабочек» уже представлял большой шаг вперед по этому пути, но он все-таки вызвал крупный театральный скандал.

«Счастье в уголке» — до того невинная пьеса, что она обезоружила всякое недовольство премьерной публики. Зудерман не имел «полного успеха» в действительном значении слова, успеха, который увлек бы какую-нибудь публику, хотя бы только премьерную. Что ему досталось на долю, так это одно голое оправдание от подозрения в подозрении, например, в таком смысле: *этот человек уже больше не опасен.*

Персонажи пьесы уже известны из прежних драм Зудермана, а именно из «Конца Содома» и «Родины». Фабула в высшей степени несложная: сверхженщина бежит от сверхчеловека, который хочет соблазнить ее, и находит свое «счастье в уголке» в объятиях старого, скучного, безобразного школьного учителя. Временами кажется, — и это было бы все же лучшее в пьесе, — что Зудерман, проходя Кавдинское ущелье буржуазных пред-рассудков, просто хотел посмеяться над ними. Его школьный учитель изображен в таком карикатурном виде, точно взят из первого попавшегося фарса, и тривиальные мудрости, которыми он излечивает сверхженщину от бурных страстей, взяты непосредственно из «Друга детей» старого Виста. Как глубоко и правдиво звучит, когда старый педант заверяет свежую молодую, женщину, что она с каждым днем будет становиться старше и спокойнее; как скромно и как смиренно, — когда он ей признается, что женился на ней, хотя считал ее брошенной любовницей юнкера. И как остроумно, как увлекательно звучит, когда после этих заверений и признаний она с улыбкой сквозь слезы заявляет ему, что ей кажется, будто она словно в первый раз видит его. На этом месте спускается занавес, и кукольная комедия кончается. Если бы это не были куклы, которых заставляет плясать Зудерман, если бы он создал настоящих людей, то можно было бы уйти домой с успокаивающей уверенностью, что, появившись снова на следующее утро сверхчеловек, который во время этой ночной беседы супругов спит над ними сном праведника, сверхженщина все-таки сбежала бы с ним.

Но это не настоящие люди, и в особенности не настоящим человеком является именно сверхчеловек. И этого ост-эльбского юнкера Зудерман тоже окарικатурил. Сверхчеловек топает своими сапожищами с отворотами, он хлещет своим хлыстом, он надувает одним махом четырех барышников, обращается с своей женой, как с гулящей девкой, и при этом топорщится так, словно может весь земной шар зажать в один кулак. Мы допускаем, что поэты буржуазии пугаются в таких жеребцах, чтобы оживить одуряющую скуку мелкобуржуазного мира, но как совершенно иначе справлялся с этой задачей пятьдесят



лет назад Густав Фрейтаг! Его Больцы, Финки, Заальфельды, правда, тоже были невыносимые патроны, но в своем роде и остроумные и рыцарственные парни. А у Зудермановского сверхчеловека исчез всякий ум и осталось одно лишь озорство. Сверхчеловечишка превратился в сущности в чистейшего болвана.

Но если посмотреть на вещи более серьезно, чем это сделал Зудерман, если поставить вопрос, который мог носиться пред ним, в человеческом смысле, хотя бы так: имеют ли право оба человека, связанные глубокой страстью, разорвать внешние связи, приковывающие одного к добродушно-сонливой светской даме, а другую к тошнотворному учителю, то Зудерман отвечает на этот вопрос категорическим «нет». В свойственной ему, гонящейся за острыми словечками, манере он говорит: мадонна, которая имеется в женщине, должна победить вакханку, которая тоже скрывается в женщине. Это в высшей степени успокоительно для буржуазного филистера, и с точки зрения буржуазной морали, как она прописана в книгах, против этого нельзя ничего возразить.

Как она прописана в книгах! Ибо в действительности дело обстоит, конечно, иначе. Пресловутый «идеализм» буржуазии в данном случае заключается в том, что на сцене она охотно любит себя в банальной морали «Счастья в уголке», так как фактически почтенная скука буржуазного брака давно уже улетучилась благодаря ее банальной безнравственности.

### «Три пера»

Герман Зудерман копирует Гергарта Гауптмана: он пробует свои силы в области сказочной поэзии. «Три пера» представляют драматическую сказку в пяти актах. Если бы они были первым произведением неизвестного поэта, то вызвали бы театральный скандал, которым в Берлине приветствуют обыкновенно совершенно неудавшиеся пьесы, несомненно не к особенной чести столичного города империи. Но так как автором является Зудерман, то многочисленные друзья с большим трудом замаскировали его полное поражение, но помешать ему все же не могли. Лучшее всего можно характеризовать эту драму, сказав, что в сравнении с ней «Потонувший колокол» является крупным шедевром.

Можно пустить в ход целый поток красивых фраз и все же не отговориться от несомненного факта, что сказочные сюжеты не приспособлены для трагедии, которая может покоиться толь-



ко на психологическом фундаменте всякого человеческого действия. Если драматические перипетии не отражают наши собственные стремления, если мы вынуждены сказать, что ни один человек с пятью здоровыми чувствами в данном случае не будет поступать так, как драматический герой, то все драматическое действие разрушается самым безнадежным образом. Именно тем и отличается сказка от легенды, мифа и басни, что в ней действия людей определяются мотивами, которые вообще могут иметь значение только в мире грез или в детском мире. Поэтому сказочный сюжет поддается, правда, эпической или лирической обработке или может быть использован в фантастической комедии или опере, как это блестяще удалось Шекспиру. Но трагической драме сказочный сюжет противоречит по самому существу своему.

Все это, конечно, совершенно старые и хорошо известные положения. В каждой ходячей истории литературы мы найдем доказательство, что драматические сказки появлялись на сцену только в периоды литературного упадка: кто знает теперь еще произведение Тика в этой области—поэта, который представлял собой весьма видную величину и временами ставился даже рядом с Гете. Если против этого возражают, что совсем иначе обстоит дело с современными драматическими сказками, что по отношению к ним уже не имеют силы эти изношенные, давно уже ставшие тривиальными положения, что, напротив, на них разовьется новая эстетика, то этот взгляд имеет *за себя*, правда, прелесть новизны, но ровно ничего—*за собой*, и меньше всего—новые драматические сказки, которые слишком очевидно скроены при помощи старых ножиц и старых сюжетов, чтобы от них можно было ждать рождения новой эпохи искусства. И единственная заслуга «Трех перьев» заключается в том, что своей грубой и деревянной фактурой, своей трескучей и непроизвольно комической волшебной механикой, непонятным глубокомыслием, тяжеловесными, плохо скомпонованными стихами эта пьеса наносит смертельный удар всем утешающим надеждам, которые так охотно сделали бы из нужды добродетель.

Действительная беда современных драматургов заключается в их нежелании или неспособности выбирать сюжеты, в которых современная жизнь действительно бьется сильным и горячим пульсом. Если они сделали хоть что-нибудь в этом роде, то лучше всего это удалось Гауптману и Зудерману, как ни различны они между собой, и было бы с их стороны совершенно непонятной причудой, если бы именно эти поэты, ни с того, ни с сего, вдруг обратились теперь к драматической сказке. Пусть

говорят, что в этой сказочной игре скрывается глубокий смысл, но все же это не тот смысл, который открывал бы более радостные перспективы в области художественной эволюции современности. Как прежде по поводу «Потонувшего колокола», так и теперь по поводу «Трех перьев» друзья поэта говорят: в этой пьесе много личных переживаний, которых теперь нельзя пока раскрывать, которые ждут еще биографического комментария. При этом ссылаются на старика Гете, который вкладывал свою личность во все свои поэтические произведения. Эта странная аргументация в первую очередь направлена против себя же; она могла зародиться только в александрийско-старческую эпоху, которая вместо того, чтобы наслаждаться произведениями Гете, умеет только орудовать в них при помощи философической метлы. Но если даже на минуточку отнестись к этой аргументации серьезно, то надо сказать, во-первых, что и личность Гете тоже была особого рода и, во-вторых, что Гете умел перевоплощать индивидуальное в типическое и поэтому общепонятное, по крайней мере, пока он был свежим юношей и крепким взрослым человеком. Склонность втискивать тайственный манером безразличнейший личный хлам в свои поэтические произведения принадлежит только старческому возрасту Гете. К потомству доходит лишь то, что жило в современности; больше чем где-либо, в искусстве сохраняет свое значение, сохраняет свое право только живущий.

Если Зудерман пережил такие интересные и поучительные вещи, что не считает возможным скрыть их от общественности, то у него имеется достаточно возможностей дать сочувствующему миру заглянуть в конфликты его сердечной жизни, не злоупотребляя драматической формой искусства, и без того, чтобы при помощи холодной сказочной символики облечь в загадки душевные конфликты. Признают же наиболее отважные спорщики здешней клики, не так легко складывающие свое оружие, что они ничего не понимают в «Трех перьях», и я тем охотнее отказываюсь от анализа этой драмы, что не считаю необходимым давать новую пищу мягкотелому тщеславию. Уланд, бывший, правда, романтиком, но вместе с тем и мужественным борцом за свободу, с горечью говорит о том, что старик Гете в бурное время занимался только «своим великим, но разорванным сердцем»; а к юным старцам современной драматургии нужно просто повернуться спиной, если они нас угощают сказочными рожками, в которых хотят символизировать неведомо что. Может быть этим путем удастся еще излечить их!

## «Ивановы огни»

«Ивановы огни», драма в четырех актах, удалась Зудерману немногим больше, чем злосчастная драматическая сказка, с таким треском провалившаяся два года назад. Некоторые критики ставят «Ивановы огни» еще ниже, чем «Три пера», и этот пессимистический приговор можно очень легко обосновать: несравненно больше компрометирующим для Зудермана является факт, что он терпит более полный провал в его наиболее родной области — в современной социальной драме, — чем когда он спотыкается в драматической сказке — совершенно не подходящем жанре для его дарования. Но, с другой стороны, следует все же признать, что последняя пьеса Зудермана не во всех отношениях представляет такую достойную сожаления безотрадность, как его драматическая сказка; в первых актах она даже открывает кое-какие перспективы и содержит, по крайней мере, одну жизненную и оригинальную фигуру, чему она обязана тем, что пока держится на сцене.

Драматическая психология никогда не была сильной стороной Зудермана; его персонажи обычно двигаются не самостоятельно, а танцуют по указке своего создателя; Зудерман является проблемным драматургом наподобие младшего Дюма, что, по нашему мнению, вовсе не плохо и еще менее плохо было десять лет назад, при первом выступлении Зудермана. Его «Честь» и даже его «Родина» в истории немецкого театра сохраняют определенное место. Но как бы снисходительно ни относились мы к проблемному драматургу, одним качеством он должен необходимо обладать: у него должна быть проблема, теза, которая могла бы приковать внимание в течение нескольких часов. Если ее нет и вместо этого из всех дыр пьесы только неустанно пищит: вот проблема, а между тем ее нигде не видно, тогда дело плохо, и еще хуже приходится зрителям. И вся беда «Ивановых огней» в том и заключается, что никто не может понять, чего собственно хочет Зудерман: не имея никакого центра тяжести, драма шатается направо и налево, чтобы затем рухнуть в силу своей внутренней пустоты.

Уже само название намекает на какой-то более глубокий смысл, и действительно, некоторые болтают даже о христианском и языческом смысле «Ивановой ночи». Практически героиня рассматривает ее, как ночь свободной любви, и отдается в эту ночь любимому человеку, который на другой день должен жениться на ее приемной сестре. Но оба грешника сами являются «приемышами», по поводу чего оба говорят речи, глубокий смысл



которых недоступен обыкновенному смертному. Отец юноши в эпоху восточно-прусского кризиса, после 1866 года, обанкротился и в моральном и в финансовом отношении, но зять его спасает честь мертвого и воспитывает его сына. Этот зять, «сверхчеловек» во вкусе Зудермана, следовательно, весьма плоский и шумный восточно-прусский помещик, который попереченно ругается и пьет, взял к себе в дом также маленькую девочку, дочь пьяной и вороватой бродяжки, которая иначе погибла бы на большой дороге. Оба «приемыша» едят хлеб своего благодетеля, а грубый приемный отец старается на свой манер подсластить им этот хлеб. Девочку, правда, называют «сверчком», и она является любимицей семьи, хотя в действительности она прислуживает настоящей дочери дома, самой обыкновенной дуре. А мальчик, раздраженный грубыми намеками приемного отца на моральное банкротство его действительного отца, становится самостоятельным, как только начинает сам зарабатывать себе на жизнь; видный архитектор в Кенигсберге, он может обойтись без неотесанного приемного отца, который своей грубостью лишил себя всякого права на его благодарность. Так как оба «приемыша» любят друг друга, то ничто не мешает теперь их браку, и таким образом «горе» сменилось бы полным благополучием.

Но Зудерману нужна драматическая коллизия, и дело происходит не так просто. «Сверчок» мрачно отталкивает от себя любящего архитектора, ибо думает, что благородный господин никогда не женится на найденнице с большой дороги, а архитектор теперь начинает ухаживать за настоящей дочерью дома, которую он, однако, едва выносит. Его так же мало интересует ее богатство, как и приданое, за что будущий достойный тесть ругает его «болваном» и опять напоминает о неоплаченных обязательствах покойного отца. Так ему опять становится ясно его «горе», тогда как «Сверчок», которая, как прислужница, должна устроить жилище молодой пары в Кенигсберге, узнает свое «горе», когда находит среди книг жениха тетрадь с посвященными к ней стихами, из которых видно, что он любил ее с самыми законными намерениями. И она тогда отдается ему самым незаконным манером, в Иванову ночь, накануне того дня, когда должно произойти венчание молодой пары.

Таково содержание первых трех актов, в отдельных сценах скомпанованных без сценического таланта: они в особенности оживляются фигурой молодого священника, настоящего христианского проповедника, который вносит свежее дыхание в смешанную из грубости и сентиментальности атмосферу этого



восточно-прусского помещичьего<sup>1</sup> дома. Все зависит теперь от четвертого акта: он должен был принести решение драматической коллизии, о которой можно было без всякого несправедливого преувеличения сказать, что она страдала всеми недостатками проблемной пьесы. На деле, однако, четвертый акт не дает ничего, кроме путанных речей «приемышей», которые в конце концов из «благодарности» самоотверженно отказываются от счастья; жених со своей законной невестой и ее любезными родителями едут в ратушу, чтобы совершить все законные формальности, а «Снерчок» остается одна и, терзаемая скорбью, кусает свой платок. Здесь опускается занавес, и одуроченная публика может теперь отправляться по домам.

Так же, как прежде друзья Зудермана старались извинить «Три пера» тем, что в эту драму вплетены таинственным манером личные переживания, неизвестные непосвященным людям, так теперь они стараются оправдать «Ивановы огни» тем, что это юношеская работа поэта и, как таковая, должна быть менее строго судима, чем произведение более зрелого мастера. Одна отговорка стоит другой. Правда, Зудерман — председатель Гетевского союза, этой наиболее злостной пародии на великое имя Гете, но это не дает ему права заниматься ненужными вешами, которые так или иначе напоминают слабости постаревшего Гете. Если талант его уже впадает в старческую слабость, то он может спокойно собрать свои пожитки. Но все эти отговорки бьют мимо цели. Именно «Ивановы огни» показывают в своих наиболее удачных частях, что Зудерман свой талант, как бы высоко или низко его ни оценивали, все же сохранил и что он только не имеет теперь достаточной выдержки, чтобы проработать проблемы, связанные с социальными конфликтами современности. Постольку же существует и связь между автором «Ивановых огней» и председателем Гетевского союза. Когда стараешься понять, что скрывается под всем этим словоизвержением, — в обоих случаях оказываются смехотворные пустяки.

Пусть поэтому бросят все эти отговорки и просто констатируют прискорбный, но неопровержимый факт, что автор «Ивановых огней» и председатель Гетевского союза в одинаковой степени заслуживают быть освиистанными.

### «Да здравствует жизнь!»

«Да здравствует жизнь!» Зудермана, так называемая драма в пяти актах, не явилась, правда, крупным достижением, но принесла с собой надежду. Именно надежду, что ею достигнут

глубочайший пункт той наклонной плоскости, по которой уже несколько лет катится вниз драматическая продукция в Германии, поскольку она вообще притязает на литературные требования. Этим не сказано еще, что теперь дело поправится, но, по крайней мере, хуже не станет, что в своем роде тоже представляет утешение.

Конечно, и «Три пера» Зудермана или «Шлук и Яу» Гауптмана представляли собой весьма неудововаримые вещи, но, в сравнении с той здравицей за жизнь, которую недавно драматизировал Зудерман, они имели за собой то смягчающее обстоятельство, что их сказочная романтика не так резко выпячивала всю неестественность действия и лиц, как это выявляется в новейшем произведении Зудермана, которое черпает свое содержание из непосредственной современности и даже вводит прямо в сферу текущей политики. Трудно представить себе более мучительную и почти невыносимую пытку, чем та, которую испытываешь, когда якобы люди нашего времени в течение нескольких часов подряд высказывают пред тобою на языке или, по меньшей мере, словами нашего времени чувства и мысли, представляющие отталкивающую карикатуру на действительную жизнь нашего времени.

Прежде всего мы должны отклонить всякое подозрение, что на наше суждение оказал какое-нибудь влияние факт, что в пьесе такую нелепую и грязную роль играет социал-демократический агитатор. Благодаря своим дрянным взглядам он делает величайшие пакости, свирепствует, как дикий кабан, среди тончайших образцов благородной человечности, губит одного барона и одного графа да еще вгоняет в гроб настоящую графиню. Бывший секретарь барона, он перешел в ряды социал-демократии и в избирательной борьбе использует против барона тайную любовную связь, в которой последний находился много лет назад с графиней. Автор отнюдь не хочет сказать, что такой неприличный способ действия характерен для социал-демократической агитации, но, желая перенести ее в более высокую сферу, Зудерман, при его слабом даре воплощения, умудряется сделать из него просто дурака.

Оказывается, что этот социал-демократический агитатор проделывает всю эту пакость только с целью показать теперешнему секретарю барона, почтенному кандидату на должность проповедника, на особенно ярком примере, как подгнили основы трона и алтаря. Зудерман делает буржуазному обществу самый что ни на есть тонкий комплимент, предполагая, что социал-демократический агитатор может доказать несостоя-

тельность этого общества только тем, что, нарушив гнусным образом доверие, вытаскивает из мрака пятнадцатилетнего прошлого недозволенную связь между бароном и графиней. А во всем прочем этот мрачный фанатик оказывается весьма душевным человеком, так как, совершив свое злосчастное дело, он добровольно возвращает барону старые любовные письма графини, которые каким-то образом попали в его руки, и читает при этом случае маленькую политико-моральную лекцию. Принципы, говорит он, — вещь холодная, как лед, к ним нельзя прикасаться без риска, что на них повиснет кусок нашей собственной кожи; если относиться к жизни серьезно, то всегда становишься мучеником. И тому подобные тирады, какие в действительности может вложить в уста социал-демократа только председатель Гетевского союза. Возможно, что Зудерман хотел таким образом пледировать в пользу своего любимого союза, который именно потому, что принадлежит к разряду теплых, боится иметь дело с холодными, как лед, вещами и, если только правильна теория его председателя, до сих пор еще не выказал никакой склонности стать мучеником.

Однако, как мы уже сказали, поэт не выявляет особенной враждебности к социал-демократии. Если он изображает социал-демократического агитатора, как смешную рожа, то эта рожа для него имеет значение трагической фигуры, и, согласно этому же трагическому рецепту, он обрабатывает своего графа и своего барона, в особенности же графиню, героиню пьесы. После непродолжительной связи с бароном она от него отказалась, так как разглядела в своем возлюбленном гениальные задатки феодального партийного вождя. Чтобы способствовать развитию этих задатков, она сама становится феодальной Эгерией, у очага которой всякие Прудельвицы и Штрудельвицы стряпают пошрины на хлеб и премии на водку. Она даже побуждает своего глупенького графа-супруга уступить парламентский мандат барону. Именно во время назначенных перевыборов социал-демократический агитатор производит свое коварное нападение. Ему приходится потратить немало труда, чтобы просветить на этот счет графского рогоносца, но в конце третьего акта последний, наконец, понял, в чем дело, и хочет нарушителя своей чести устранить при помощи сообразного его дворянским взглядам дуэльного убийства. Но этого нельзя допустить, ибо главный трюк еще впереди.

Чтобы не повредить феодальной партии скандалом как раз тогда, когда она замышляет весьма выгодный для нее поход, — а Зудерман втягивает в игру даже аграрную ненасытность, —



барон и граф не должны стреляться. Правда, разбирается даже возможность американской дуэли, но барон отвергает эту «банаальность». Зато он обещает сам покончить самоубийством не позже чем через два дня. В интересах партии он хочет еще до этого держать в рейхстаге речь о святости брака, и это ему до такой степени удается, что свет не может в себя притти от удивленья. К барону является тогда статс-секретарь его величества и сообщает, что король изволил заявить, что такой человек может пригодиться. На вершине такого успеха, выше которого не может себе представить никакой феодальный барон, весьма, конечно, горько расстаться с сладкой привычкой к жизни, но наш барон верен рыцарской чести и твердо решил пустить себе пулю в лоб. И вот его бывшая возлюбленная сохраняет трону нужного человека.

Внутренняя борьба вызвала у нее сердечное заболевание, которое можно смягчить только при помощи сильнейших средств. Ей нужно те ядовитые лекарства, которые прописаны ей врачами, увеличить только на ничтожнейшую долю, и она сейчас же станет жертвой смерти. Чтобы отпраздновать достойную первую речь барона, она устраивает завтрак, на котором должны присутствовать, несмотря на их смертельную вражду, граф и барон, из благородного побуждения, что священное дело феодальных добычливых планов не должно пострадать даже от видимости какого-нибудь скандала. Оба героя произносят даже тост за ее здоровье; затем графиня берет в свою очередь слово, чтобы провозгласить: «Да здравствует жизнь!» И, удалившись вслед за этим в соседнюю комнату, умирает. В оставленном ею письме она пишет барону и графу, что она сама покончила с собой, но что свет должен и будет объяснять ее смерть болезнью сердца. Так она предотвратила всякий скандал, а потому барон не должен кончать с собой, ибо его самоубийство поставлено было бы в связь с ее смертью, и тогда опять неизбежен скандал. В интересах партии барон должен жить, потому что она умерла. У еще теплого трупа эти несчастные парни читают письмо покойницы и действительно принимают решение и дальше бок-о-бок защищать трон и алтарь. Барон говорит, что будет жить, потому что умер. И этим нелепым словечком достойно заканчивается нелепая пьеса.

С первых дней своей карьеры Зудерман был отчасти поэт, отчасти драматических дел мастер. Но уже очень скоро последний одержал победу над первым и постепенно целиком поглотил его. А теперь и мастер доживает последние дни. Известная доля технической сноровки заметна еще и в этой так называемой



драме. Социал-демократический агитатор так задуман, точно он действительно поэтически преображенная фигура, тогда как буржуазная публика должна все же сказать: несмотря на всю болтовню о принципах, этот парень все-таки негодяй. Другим, но все же схожим образом Зудерман в корне старается придумать возможную антипатию буржуазной публики к его феодальной Эгерии, изображая некоторых феодальных партийных лидеров в карикатурном виде в стиле Симплициссимуса. Но такой прием даже для публики берлинских салонных театров мало привлекателен. Если на премьере усердная клика внешне еще одержала верх над оппозицией, то уже на следующем спектакле, на котором нам пришлось быть, господствовал тот ледяной холод, который, согласно Зудерману, является особенностью принципов и в данном случае поразительно похож на принципиальное отклонение его театральной халтуры.

Содержание пьесы лишено всякого смысла. Персонажи ее — только марионетки без единой искры действительной жизни. Трудно даже найти ниточку той тенденции, при помощи которой заставлял их двигаться Зудерман. Не хотел ли он написать драматически-психологический опыт о феодальных понятиях чести? Тогда он добился только того, что тривиальное дуэльное убийство кажется еще весьма остроумной, человеческой и естественной вещью в сравнении с теми понятиями вины и искупления, которые развиты в этой пьесе. Но, быть может, Зудерман ставил себе другую задачу? Кто может это знать при его полном бессилии выразить в образах то, что волнует его сердце. Мы утешаем себя только тем, что хуже этого вряд ли уже может что-нибудь выйти.

### «Камень среди камней»

Одна буржуазная газета писала на днях, что от «революции в литературе», о которой так много говорили пятнадцать и даже десять лет назад, не осталось ничего, кроме всеобщей охоты за тантьемами. Это сказано, может быть, чересчур резко, как следствие горького чувства обманутой надежды, которой когда-то самым восторженным образом увлекалась и газета, говорящая теперь таким минорным языком. Но, по существу, это не неправда, и немало надо крепиться, чтобы следить внимательно за ростом драматической продукции современности; слишком ясно виден на ней штемпель художественного упадка.

Герман Зудерман является автором новой драмы в четырех актах, которая называется «Камень среди камней» и первый раз

поставлена была в Лессинг-театре 7 октября (1905 года). Мы не будем разбирать вопрос, является ли отрицательное отношение критика к этой пьесе во всех отношениях вполне справедливым. Так как мы никогда или только в весьма ограниченной степени верили в «революцию в литературе», то мы не принадлежим к разочарованному, и, в сравнении с другими произведениями Зудермана последних лет, нам кажется даже, что его последняя пьеса принадлежит более здоровой фазе, как она иногда проступает в процессе постепенного ослабления. Но и мы можем указать только на смягчающие обстоятельства; по существу же дело с этой драмой обстоит весьма плохо.

Герой ее—преступник, отбывший пять лет каторги за преднамеренное убийство и вынужденный теперь, при возвращении в буржуазное общество, пробиваться в закрытые для него ворота. Эта тема уже бесчисленное количество раз разрабатывалась в драматической и, в особенности, в той форме, для которой она гораздо больше подходит, — в новеллистической. Гениальный поэт мог бы и сумел бы открыть в этой теме еще новые стороны, но Зудерман этого, конечно, не в состоянии сделать. Он остается далеко позади скромнейших требований, которые можно с поэтической точки зрения предъявить к такому сюжету. Герой его, квалифицированный каменотес, уже в самом начале драмы, — а что он пережил до этого, зрителю неизвестно, — находит у одного состоятельного мастера-каменотеса удовлетворяющее его место не по своей специальности, чего он и сам не желает, а в качестве ночного сторожа предприятия. Этот мастер—душачеловек: он ведет вместе с пожилой и захиревшей дочерью патриархальную жизнь, которой он придает некоторую романтическую окраску тем, что охотно принимает на службу отбывших наказание преступников. Но при всем том он остается весьма чувствительным в вопросах собственности буржуа, который сейчас же обращается за помощью к полиции, когда ему кажется, что он в своем магазине нашел следы, указывающие на попытку взлома. Он сам подозревает даже одного из своих собственных протеже, старого каторжника и взломщика. Но приглашенный полицейский комиссар не может ничего добиться у этого продувного негодяя, несмотря на все свои инквизиторские уловки, и в гневе покидает мастерскую, громко замечая мастеру, — для чего не имел никакого основания, — что тот принимает на службу не только воров, но и убийц.

Если бы brave комиссар мыслил более логически или говорил не так громко, драма закончилась бы на втором акте. Но именно теперь рабочие, которые, заметим мимоходом, нахо-

дятся в лучших отношениях со старым циничным взломщиком, поднимают протест против общения с «убийцей» и бойкотируют принятого на службу ночного сторожа. Последнему нужно было лишь нарушить свое молчание и объяснить рабочим, что он никого не «зарезал», а только, против собственного желания, обороняясь от угрожавшего его жизни нападения, убил нападающего, и что поводом послужил конфликт из-за женщины, который ему тоже нельзя поставить в особенно тяжкую вину. Но, к счастью для драмы Зудермана, герой — надломленный, молчаливый человек, который скорее согласен обречь себя снова на нужду, чем оправдываться. Так получают новые два акта, которые отличаются «напряженностью» в смысле лубочной литературы так же, как первые два акта полны были утомительной скуки. Попытка непреднамеренного убийства в третьем акте, попытка злонамеренного убийства в четвертом, грубый, но трусливый Дон-Жуан из каменотесов, благородная хозяйка харчевни, которая брошена была этим Дон-Жуаном вместе со своим пятилетним ребенком и теперь отдала свое сердце преследуемому герою, — одним словом, целое сплетение авантур, заканчивающееся бегством Дон-Жуана и счастьем хозяйки харчевни и ее нового возлюбленного, которого теперь и рабочие охотно принимают в свою среду. Так счастливо избежал он опасности стать «камнем среди камней», ровно как и его новая любовь, и лишь зритель должен удовольствоваться тем, что его угостили только камнем...

В драме отсутствует всякое психологическое углубление, которого повелительно требует сюжет; мы ничего не знаем о внутренней борьбе героя, которого всякие недоразумения и случайности толкают во все стороны; благодетельная рука буржуа протягивается навстречу каторжнику, а слепой предрассудок рабочих против «убийцы» является единственным серьезным препятствием для его нравственного возрождения. Можно подумать, что Зудерман хотел написать сатиру. Но это, конечно, не входило в его намерение; скорее можно предположить, что он вспомнил о более удачных попытках прежнего периода своей деятельности и хотел заняться решением новой социальной проблемы. Но драматических дел мастер окончательно убил в нем поэта, и ему удалось создать художественный недопосок.

То, что можно засчитать этой драме, как смягчающее обстоятельство, представляет в конце концов ее наиболее неприятную черту: полное творческое бессилие, хотя поэту все же нельзя отказать в доброй воле.



## Дело Гольца

«Будущее» («Zukunft») открывает в своем выпуске от 28 ноября этого года (1896) подписку в пользу одного немецкого поэта. Редакция умалчивает, чем собственно вызвана подписка в пользу этого поэта. Она, напротив, говорит только с великодушием снисходительным эфазом: он заслуживает того, чтобы ему помогли. А затем обещает, что каждый пфенниг, который соблаговолит пожертвовать, будет инкассирован в «Будущем» за «подписью дарителя». Итак, можно теперь начать хождение за милостыней.

Сначала эта подлинно буржуазная смесь рекламы и сентиментальности в журнале, который, благодаря своим оппалелым ницшеадам, претендует на бог весть какое исключительное положение в буржуазной прессе, производит только веселое впечатление. Но это веселое настроение сейчас же сменяется чувством горечи, когда видишь, что эта отыратительная игра ведется за счет крупного таланта и судьбы, которая в своем роде может быть названа трагической. Однако «Будущему» служит извинением, что сам Арно Гольц, поэт, о котором в данном случае идет речь, дал журналу в минуту отчаянья известный повод для этой рекламы.

Арно Гольцу теперь пошел четвертый десяток. Родом из Восточной Пруссии, он выточен из крепкого буржуазного дерева, которое в той местности чаще растет, чем в других остельбских провинциях. В 1886 году он впервые выступил в литературе с «Песнями нового человека», которые в 1892 году вышли вт рым, значительно дополненным изданием под на-



званием «Книга наших дней» в издательстве Фонтана в Берлине. В этой книге Гольц выявляется, как лирик поразительного размаха, как величайший лирик, которого Германия имела за последние тридцать лет. К сожалению, эта книга несколько тяжеловесна и объемиста, в четырехстах пятидесяти страницах лирики попадаются, конечно, и менее ценные вещи, хотя тот, кто с удовольствием следит за ростом и развитием гения, неохотно согласился бы, чтобы и менее зрелые плоды его поэзии были исключены из этого собрания. От наивной веры в священный Седан поэт дорастает до жестокого бичевания французства, которым опьяняют себя наивные патриоты; исходя от Эйхендорфа и Гейбеля, он развивается до современного поэта:

Нет, только в городах больших,  
Где жизнь людские волны гонит,  
Где телеграфный провод стонет,  
Облечь могу я чувство в стих.

Мне чудится, я слышу там  
Колонн упорное движение,  
Победоносное сражение  
Предносится моим очам.

Кипит не за престолы бой,  
Не меч решает в этой брани,—  
Приборы Вольты и Гальвани  
Поставил чудный гений в строй.

А вокруг него собрался стан  
Идей, что небеса штурмуют;  
Им нет числа; они бушуют,  
Как бесконечный океан.

И многие судьбой людей  
На целый век овладевают  
И семя дивное бросают,  
В котором жизнь грядущих дней.

И строит вечный мир шатер  
Себе меж нашими домами,  
И воли золотое знамя  
Пылает в небе, как костер.

Я слышу песен перезвон,  
Объединяющий народы  
И славящий приход свободы  
Для всех земель и всех племен,—

И мнится мне: наш юный век,  
Многохвалимый и хулимый,  
Меня во храмине незримой  
Своим Крестителем нарек.

Арно Гольц имел право на этот гордый язык. Образы, которые он выхватывает из жизни современного крупного города и уверенной рукой обрамляет в настоящую поэтическую рамку, насквозь современны. Какими немногими штрихами он рисует в первой строфе своего великолепного «Фантазуса» верную картину берлинской квартирной казармы в пролетарских кварталах:

Почти что звезд касалась крыша,  
Двор оглашал фабричный гул,  
И стон шарманки, еле слышен,  
В немолчном грохоте тонул.

Гнездились тучи крыс в подвале,  
А над подвалом и пивной  
Пять этажей приют давали  
Несчастной черни трудовой.

Самый недоступный материал принимает художественно размеренную форму под творческим воздействием этого лирика. В лучших его стихотворениях всегда будет жить кусок лучшей жизни нашего времени. Лирик Гольц владеет тем бодрым боевым духом, которого в такой роковой степени не хватает современному искусству, и молодому задору не приходится ставить в укор, если его энергичные взмахи меча иногда больше обещают, чем выполняют.

«Книга наших дней» доставила поэту поистине «королевский» гонорар в размере двадцати пяти марок и, кроме того, еще премию от одного из шиллеровских обществ, которые у народа поэтов и мыслителей взяли на себя материальную заботу об искусстве. В борьбе за хлеб насущный Арно Гольц должен был расстаться с музой. Когда он опять настолько окреп, чтобы выдержать новую голодовку на службе искусству, он вместе с другом своим, Иоанном Шляфом, поселился в отдаленном предместьи. Как они там работали в зиму 1887—1888 года, Арно Гольц рассказал впоследствии в следующих словах: «Наша маленькая комнатуха расположилась весело вверху, как птичье гнездо, посреди прекрасного зимнего ландшафта. Сидя за нашими письменными столами, закутанные до самого носа в большие красные шерстяные одеяла, мы могли далеко через покрытую снегом равнину, которая кишела воронами, изучать ежевечерне самые сказочные заходы солнца, но ветры свиреподули в плохо заклеенные малюсенькие окна, и пальцы наши, несмотря на сорок толстых брикетов, которые мы каждое утро клали в печь, временами так сильно мерзли, что мы уже по одному этому должны были часто бросать нашу работу. Ибо за-

частую мы должны были останавливать ее и по другим причинам. Так, например, когда мы из Берлина, куда постоянно ходили обедать, — целый час по льду и снегу, потому что обед стоил там дешевле, — возвращались голодными в нашу клетку, и в сумерки, в то время, когда умирали краски и в царившей кругом тишине становилось вдруг слышно, слышно и ощутимо, одиночество, в котором мы жили, нами овладевала меланхолия или, — что, правда, всегда было самое ужасное, — когда у нас выходил «табак». Это было тогда сердечное горе, горе неопишное. Постепенно переходили мы от Кубы к Карабелле, от Карабеллы к «Petum optimum». Я вспоминаю, что когда нужда достигла крайнего предела, мы выкурили даже последний кусок старой гирлянды. «Honni soit qui mal y pense».

Как плод этого сотрудничества, год спустя вышли в свет несколько новелл, из которых наиболее объемистой и талантливой была новелла «Папаша Гамлет». Гольц и Шляф издали ее под надежным псевдонимом Бьярне П. Гольмсена. Их предположение, что в отечестве Лессинга литературная критика становится только тогда серьезной, когда ее делают смешной, оказалось вполне основательным. Знатки искусства «наиболее руководящих органов» поспешили в самых безотлагательных и обстоятельных статьях приветствовать новую звезду, которая взойшла — на небе норвежской литературы! А по содержанию своему все, что они могли сказать в похвалу и в укор Бьярне П. Гольмсену, представляло поистине нелепую какофонию точно в пьяном угаре высказанных суждений. Ни один из этих мудрых критиков не догадывался, что немецкие поэты создали в «Папаше Гамлете» новую форму искусства.

А именно на это притязали Гольц и Шляф своим «Папашей Гамлетом», за которым последовали новеллы в том же роде, и скорее набросок драмы, чем законченная драма: «Семья Зеллике». Следует признать, что их притязание имело прочное основание. Они ставили себе задачей изобразить жизнь во всей ее непосредственности. Они разбили все зеркала традиционной художественной условности. Как в живописи естественный свет ателье был вытеснен естественным освещением природы, так и они хотели воспроизвести человеческую жизнь, как она разыгрывается в повседневной действительности. Но не как трезвую фотографию, а с помощью средств несравненно более тонкого и сложного искусства, чем старое искусство со всей его значительно поблекшей и свете нового мира тканью из возможностей и невозможностей. Традиционную форму искусства они революционизировали вплоть до ее словесного облачения: они

выбросили за борт литературный язык и держались разговорной речи жизни. При всех преувеличениях, которые они себе при этом позволили и которые иногда из живого слова делали беспомощное бормотанье, эти драматические и новеллистические эскизы, которые Гольц и Шляф в 1892 году, под общим названием «Новые рельсы», опубликовали в издательстве Фонтана в Берлине, носят все отличительные признаки первого гениального размаха. С почти непостижимой на первый взгляд пластичной передавали они жизнь, как она разыгрывается в обычной действительности, но без того, чтобы читатель, — если он только не был уже всецело ослеплен отжившей эстетикой буржуазной критики, — утрачивал ясное сознание, что он имеет дело не с грубой копией, а с настоящими произведениями искусства. с произведениями искусства, которые совершенно в духе современности срывают все идеологические маски с вещей, проникают при помощи острейших орудий во внутреннюю сущность этих вещей и в своей нервно вгрызающейся и трепещущей динамике выявляют себя, как живые дети великого исторического поворота.

Создавать в голоде и холоде новую форму искусства — это задача, которая может надорвать и сильные натуры. Иоани Шляф заболел тяжелой нервной болезнью, а Арно Гольц вынужден был опять взяться за лямку какой-нибудь хлебной профессии, — с горьким сознанием, что в искусстве или, как он должен был бы точнее выразиться, в буржуазном искусстве можно создать новое, именно потому, что оно ново, только имея в кармане туго набитый кошелек. Для Арно Гольца это сознание было тем горше, что он прекрасно понимал, как мало еще вместе с первыми пробами вновь найденной формы искусства сказано было его последнее слово. Хотя «Новые рельсы» сами по себе представляли крупный прогресс, они в известном отношении являлись шагом назад в сравнении с «Книгой наших дней». Им не хватало уверенного в победе присоединения к знамени нового мира. Опустившиеся актеры, как в «Папаше Гамлете», обленившиеся студенты, как в «Кривой улице, № 20», озверевшие учителя, как «В первом школьном дне», тошнотворное убожество, которое «Семья Зелике» разоблачила под почтенно-патриархальной формой буржуазной семьи, — все это выявляло пока только руины, из которых расцветает новая жизнь. Чтобы изобразить эту новую жизнь, Арно Гольц должен был спаять новый дух своей лирики с новой формой, которую он создал в подготовительных опытах драматических и новеллистических эскизов.



А в этом отношении его теперь обогнал другой поэт, который к тому же был настолько счастлив, что имел в кармане туго набитый кошелек. Гергарт Гауптман посвятил свою первую драму норвежскому поэту Бьярне Н. Гольмсену, от которого, как он честно признает, получил «решающий импульс». И перенец Гауптмана носит очень ясные следы того, что он обязан своим бытием «импульсу». С своей грубой и к тому же неудачно развитой тенденцией против алкоголизма он остается еще в пережившей себя форме проблемной пьесы и далеко отстает от гениально-оригинального искусства, с которым авторы «Семьи Зелике» изобразили так пластически все убожество буржуазной семьи, не вмешиваясь в ход действия от себя лично ни единым словом. Но затем Гауптман сделал крупный шаг вперед по сравнению с Гольцем, применив действительно новую форму искусства к новой жизни—в «Ткачах» и до известной степени также в «Бобровой шубе». При этом он, правда, и сам должен был узнать на опыте, что даже туго набитый кошелек еще отнюдь не уничтожает все препятствия, которые возникают по пути создания нового искусства на почве буржуазного общества. С тех пор Гауптман пошел дорогой безнадежных и не всегда красивых компромиссов, и теперь трудно еще сказать, обретет ли он опять то лучшее, что в нем было.

А тем временем Гольц опять настолько оправился, что мог проделать третью лечебную голодовку на службе искусству. В согласии с правильной последовательностью своего поэтического развития он хочет обратиться к великим вопросам современности, хотя он,—гораздо больше лирик и эпик, чем драматург,—быть может, выбрал неправильный путь, желая дать всеобъемлющую картину своего времени в ряде сценических произведений, которые, как это показывает уже их общее название—«Берлин. Исторический поворот в драмах»,—будут связаны общей средой, отражая в себе все круги и классы. В первой драме из этой серии, в «Социал-аристократах», Гольц в некоторой степени еще находится во власти формального принципа. Он хочет «на место до сих пор только позируемой жизни поставить почти действительную жизнь, одним словом: постепенно вытеснить «театр» из театра». А это значит, выражаясь резко: он хочет вытеснить из искусства «искусство». Драматическое действие поддается самому многообразному расширению и углублению, но оно должно всегда оставаться действием. Напротив, «Социал-аристократы» представляют ряд пристегнутых друг к другу, частью блестяще выполненных и

живо изображающих путанную жизнь анархистов, эскизов, которые вытесняют «театр» из театра только тем, что сами покидают почву театра. С этой переоценкой чисто формального принципа связано и то, что Гольц впадает в иллюзию насчет «исключительно революционизирующего значения этого нового языка» и что его характеры обрисованы зачастую уже не с художественной верностью, а только с фотографической точностью по живым образцам.

Но критика пока заглушается криком отчаянья, который поэт испускает в предисловии к «Социал-аристократам». В третий раз нужда сковывает его художественное творчество. Он пишет: «Мне остается поэтому в том положении, какое складывается для меня в третий и последний раз, только одно: призыв к общественности. Неужели не найдется теперь в Германии кто-либо, кто облегчил бы автору дальнейшую работу над произведением вроде предлагаемого? Так как ответ на этот вопрос на основании моего опыта до сих пор будет, всего вероятнее, гласить «нет», то я считаю неизлишним присовокупить, что я, само собой разумеется, пребываю в вере, что сделал этот шаг не в своих личных интересах, а в интересах дела». Это действительно крик отчаянья, и было бы несправедливо ставить особенно в укор этот неверный тон художнику, который десять лет и даже больше умел голодать за свои идеалы.

Только рекламный трезвон, поднятый в связи с этим «Будущим», превращает трагедию в фарс. Не стоит тратить хотя бы одно серьезное слово, чтобы опровергнуть детское представление, будто подлинный и мощный художник может быть спасен для выполнения великих задач при помощи подаваний буржуазного милосердия. И не менее несостоятельно и другое утверждение «Будущего»: что Арно Гольц, если ему не будет оказана немедленная помощь, должен кончить или наемным писакой, или самоубийцей. Эти ограниченно-отсталые взгляды понятны еще в журнале, который думает, что он победоносно борется с коррупцией либеральной буржуазии, когда увязает еще в более глубокой коррупции аграрно-бисмарковской буржуазии; в действительности же поэт и художник в золотых цепях буржуазии становится и тем и другим: наемным писателем и самоубийцей.

Именно потому, что Арно Гольц — настоящий поэт и художник, он гораздо лучше знает альтернативу, пред которой стоит. К нему относится то, что он сам пел еще двадцатилетним юношей:

Кумиры лживые навек  
Разбейте,—не мужи вы, что ли?  
И не забудьте о пароле:  
Да здравствует грядущий век!

Только молодое время может спасти поэта, который некогда заглянул в его глаза с гениальным прозрением. Лишь тогда, когда он разрушит всех «обманчивых идолов» неуверенно разлагающегося общества, он станет свободным, лишь тогда он может считать себя крестителем грядущего века, и лишь тогда найдет он почву, в которой сможет пустить крепкие и глубокие корни. На почве буржуазного общества дело его непоправимо.

### Отставний

1912 год прошел для немецкой буржуазии под знаком и в блеске ее литературного просвещения; она чествовала с обычным треском и шумихой пятидесятилетия своих прославленных поэтов, причем дело не обошлось без забавного надувательства. Забавнее всего проделывала эту комедию суетливая клика Гергарта Гауптмана, и он сам заложил последний камень в здание своей капиталистической славы, когда он, нобелевский лауреат, продал дочерей своей музы, как крепко выразился один из партийных органов, в кино-бордель.

А теперь дает о себе знать еще один отставний, который празднует свое пятидесятилетие 26 апреля этого года (1913). Ему мы охотно желаем воздать надлежащую честь, как ни нелепы кажутся нам вообще издательские уловки, которые маскируются как чествование пятидесятилетий различных поэтов. На Арно Гольце много не заработаешь, да и сам он никогда не унижал своей музы до ранга продажной женщины, бесстыдно навязывающейся капиталистическому Молоху. Мы не можем ему забыть этого тем более, что по своему поэтическому дарованию он стоит выше всех именинников прошлого года. Больше, чем кто-либо другой, Гольц имел все данные, чтобы стать «крестителем грядущего века», как он это сам обещал в одном из своих юношеских стихотворений.

Он, правда, не стал им, и если бы мы хотели спросить, почему он не стал им, то пришлось бы поведать длинную и печальную историю. И менее всего это можно узнать из книги Роберта Ресса, которая только что вышла под названием: «Арно Гольц и его художественное всемирно-культурное значение. Призыв к немецкому народу» (издание Карла Рейснера, Дрезден 1913). Трудно себе представить более безвкусное и бессмысленное

восхваление. Для Ресса Арно Гольц является величайшим поэтом всех времен и народов: каждая строка, написанная им, выкована из металла. Мы надеемся, что Арно Гольц до появления этой книги ничего не знал о намерениях Ресса; он однажды, правда, заявил, что не страдает самонеоценкой; да этого никто и не требует от него, но мания величия—это совершенно другое\*.

Обозревая дело жизни этого поэта, мы без особого труда открываем главную невзгodu его жизни—недостаток «большого исторического чутья», мирозерцания, которое создает великого поэта, будет ли это великое созерцание мира или созерцание великого мира. Уже в самом начале своей карьеры Гольц колебался между Гейбелем и Иоанном Шерром, которому посвятил первое издание своей «Книги наших дней», того прекрасного собрания песен, которое больше всего сохранил его имя. Весьма понятно, что двадцатилетний юноша увлекается Шерром, но внушает тревогу, когда настоящий поэт не поднимается выше недовольства, которое несовершенный мир вызывает в каждом бравом мещанине. Развитие, на которое позволяла надеяться «Книга наших дней», задержалось; Гольц не продвинулся буржуазии, но он не исполнил того, к чему тридцать лет тому назад призывал «мужей» своего времени:

Кумиры лживые навек  
Разбейте,—не мужи вы, что ли?  
И не забудьте о пароле:  
Да здравствует грядущий век!

Ему, без сомнения, не хватает не воли, а, повидимому, способности понять более глубокие связи «молодого времени». Это не является еще несчастьем для революционного поэта; мы недавно уже указали, что Фрейлих тоже вряд ли усвоил «Коммунистический манифест». Но Гольц вовсе не совершенно бессознательно творящий поэт: его отличает даже неудачная склонность теоретизировать и философствовать, которая, чем дальше, тем больше влекла за собой то, что он уходил от дей-

\* К книге приложено поздравление «Ко всей немецкой прессе», в которой содержится приглашение организовать не «выпрашивание милостыни, для которого поэт стоит слишком высоко, а великое национальное чувствование». Редакция «Страж искусства» выразила согласие принимать эти вносы под названием «Фонд Арно Гольца». Имена дарителей Ресс хочет увековечить в новой книге, чтобы дать в распоряжение будущим исследователям, которые захотят установить, как в данном случае действовала и думала Германия наших дней, единственную исторически надежную основу».



ствительной жизни и тратил свой революционный порох на создание поэтических форм, то-есть ломал старые и придумывал новые, которые очень скоро,—именно потому что они коренились в его мозгу, а не в национальном духе,—вырождались в чисто личные причуды.

Так, Гольц пятнадцать лет назад совершил «революцию» в лирике, объявив беспощадную войну рифме и строфе. Много, что он сказал в связи с этим, достойно внимания, и в первых опытах его «Новой лирики», опубликованных им в 1896 году под названием «Фантазус», мы находим очень хорошие стихотворения. Так, например, следующее:

Перед моим окном  
Щебечет птица;  
От песни этой сердце мне щемит.  
Она поет  
О том, чем я ребенком  
Владел и что потом... забыл.

\* \* \*

Над миром облака бредут,  
Зеленым светом  
Струясь сквозь рощи.  
Забудь, о, сердце!  
На солнце тихом  
Веют нежнейшие чары,  
Под шелестящею листвою цветет отрада.  
Забудь, забудь!  
Чуй! Из долины дальней песня птицы  
Звенит,—  
О счастье песнь,  
О счастье.

Но уже год спустя пред нами причуда. Из второй книжки «Фантазуса» мы приводим здесь только,—чтобы избежать укора в произвольном выборе,—первое и последнее стихотворения:

За семь тысяч веков до моего рожденья  
Ирисом был я;  
Корнями  
Я присосался  
К звезде.  
На темных волнах ее плавал  
Мой синий  
Гигантский свет.

\* \* \*

Сквозь рдяные рощи кровавых созвездий,  
Мой конь крылатый,  
Лети!  
За обломками старых планетных систем, обледелыми солнцами,  
пустынями ночи и небытия  
Новые встают, мерцают, миры—крокусов миллионы.

Но едва только зачалась эта «революция» в лирике, как Арно Гольц зарылся в старинные фолианты с кожаными переплетами, чтобы начать творить в стиле семнадцатого века: «Достославного пастуха Дафниса, им самолично изготовленные, всякого рода обжорные, пьяные и любовные песни и т. д.». Это блестяще удавшееся бравурное произведение, труд годов, но в лучшем случае только весьма искусно сработанная вещь, а не художественное произведение. И только чистым ребячеством было, когда поклонники поэта кричали критикам: «Ага, вы не ждали, что этот враг рифмы и строфы вам явится в этом виде, но таков уж гений!» Сам Гольц хотел этим подражанием свой метод, возможно вернее воссоздав художественно кусок жизни, приложить и к прошлому. Но Гольцу удалось этим путем только развернуть свой формальный талант с такой же ошеломляющей силой, как прежде с захватывающей силой в «Книге наших дней». Действительно, воплотить в искусстве «кусок жизни» во всей ее жизненности, по крайней мере в крупном стиле, ему до сих пор не удавалось. Когда он пятнадцать лет назад оповестил мир о своем гигантском произведении: «Берлин. Исторический поворот в драмах», Штребель писал на страницах нашего журнала, что на это потребуется много времени, ибо сначала Гольц должен будет еще изучить время, которое он хочет изобразить драматически. Это пророчество, к сожалению, оправдалось. Обе драмы, которые до сих пор опубликованы из этой гигантской серии—«Социал-аристократы» и «Солнечное затмение»,—ясно показывают, что Гольц хорошо знает только незначительную часть этого мира—маленький, ничтожно маленький отрезок берлинской жизни художников и литераторов. А теперь еще господин Ресс возвещает нам гигантскую трагедию, для постановки которой потребуется восьмичасовой спектакль, с 4782 ремарками для режиссера, трагедию, которая охватывает феномены современного естествознания, и сверх того еще две трагедии, три комедии, четыре трагикомедии, которые все уже в основных идеях набросаны и твердо очерчены. Но Ресс в своей рекламной книге так сильно размахнулся, что ему трудно верить на слово.

Не потому, что мы бы желали, чтобы он оказался неправ,—имя Гольца на страницах «Neue Zeit» упоминалось часто и всегда с уважением,—но мы не хотели бы принять участие в глупой возне кучки поклонников, которые немало повинны в достойной сожаления судьбе поэта. Мы всегда питали глубочайшее уважение к резко гордой позиции, которую поэт занял по отношению к прогнившим слоям буржуазии, мы понимаем также,

что Гольц, таким образом, мог удариться в высокомерное особенчество, в исключительный эстетизм, но мы можем только повторить то, что сказал Штребель в своей критике «Солнечного затмения»: художник может только тогда создать нечто великое, когда он живет в народе, мыслит и творит для народа.

Мы не будем теперь исследовать вопрос, не поздно ли уже для Гольца совершить необходимый поворот; к пятидесятому дню его рождения мы можем только пожелать, чтобы в этот решающий момент он вспомнил смелые призывы своей юности.

Предыдущие строки были уже набраны, когда Арно Гольц окончательно обманул надежду что лстивые восхваления господина Ресса были ему неприятны. Он сам теперь разослал тремстам немецким газетам воззвание, в котором из «вкусного пирожного теста» своего поклонника извлекает сладчайшие изюминки.

К этому Гольц прибавляет еще «частное свидетельство», в котором его новейшее, еще не опубликованное, произведение восхваляется следующим образом: «Достаточно сказать тебе, что я, издерганный, истомленный, совершенно разбитый, чувствую себя больше, чем когда-либо, нулем и ничем, извивающимся червяком, последним лоскутом изорванной пыльной тряпки». Автором этого письма является Оскар Иершке, с которым Арно Гольц некогда написал драму «Траумулус»; она обошла все немецкие театры и бросает весьма своеобразный свет на эти возвышенные фразы о неудачливом гении.

Как бы то ни было—это остается на совести самого Арно Гольца. Но когда он, с легкой руки Ресса, ссылается на национальный сбор в пользу стареющего Фрейлиграта, сбор, который избавил от нужды поэта, «скромный малый талант», как говорит Гольц, в сравнении с ним, «со всякой точки зрения и во всяком отношении более крупным талантом», то он не должен был бы употреблять все имя поэта, который всегда был цельным человеком, всегда храбро принимал участие в великих боях своего времени и скорее десять раз согласился бы на голодную смерть, чем хотя бы один раз протянуть руку с умоляющим видом. А ведь лучшее, что дал Гольц, как поэт, и есть только то, что он в молодости собирался стать наиболее талантливым преемником Фрейлиграта.

Гольц поступил бы лучше, оставив в покое это великое имя. Мы не хотим подвергать критике другие несуразности его воззвания («к окончательному усмотрению народа»). Они сами себя осуждают. Мы искренно сожалеем, что Гольц откинул от себя то, что, несмотря на все его причуды и заносчи-

вость, всегда могло обеспечить ему искреннейшую симпатию: ту резкую гордость, которая отказывалась поклониться геслеровской шляпе капитализма. Правда, он уже семнадцать лет назад дозволил, чтобы как раз Максимилиан Гарден публично запрашивал для него милостыню. Уже тогда мы писали: «Не стоит тратить хотя бы одно серьезное слово, чтобы опровергать детское представление, будто подлинный и мощный художник может быть спасен для выполнения великих задач при помощи подаяний буржуазного милосердия». Но сам Гольц тогда отстранился от этого и протестовал против всякой милостыни.

А теперь он отказался от того пути, на который мы его звали тогда в следующих словах: «Только молодое время может спасти поэта, который некогда заглянул в его глаза с гениальным прозрением. Лишь тогда, когда, разрушив всех «обманчивых идолов» неудержимо разлагающегося общества, он станет свободным, лишь тогда он может считать себя крестителем грядущего века и лишь тогда найдет он почву, в которой сможет пустить крепкие и глубокие корни. На почве буржуазного общества дело его непоправимо». Так же непоправимо, как дело Гауптмана; оба эти огонька потухли по одной и той же причине, хотя и на противоположных концах капиталистического болота.



## Гергарт Гауптман

### «Ткачи»

26 февраля (1893 года) общество «Вольный театр», воскресшее для этого из мертвых, поставило для своих членов в «Новом театре» в первый раз драму Гауптмана «Ткачи». Постановка пьесы в общедоступных театрах, как известно, запрещена местной полицией, с ее точки зрения не без основания, но все же совершенно без всякой нужды. Буржуазные критические отзывы в сегодняшних газетах покажут ей, что она, без всякого опасения, могла предоставить буржуазной прессе работу мещанского, но верного удушения «Ткачей». Однако мы не хотим вступать в полемику с веселыми юношами, которые размахивают критическим мечом в «Берлинской ежедневной газете» и в «Национальной газете». Сегодня нас привлекает более интересная охота, а именно тот Дом муз у Мюггелзее, который якобы «открыл» Гергарта Гауптмана и теперь, через посредство Юлия Гарта, возвещает в «Ежедневном обозрении»: «Ткачи» дышат революционным духом», «социал-демократическим удовольствием», «чистотой и решительностью убеждений», но особенно вызывает бурные аплодисменты не «революционная речь партийного политика, а общая великая человечность»; «все политическое и социальное здесь претворилось в чистейшую художественную культуру и человечность, стоящую выше всякого голого интереса». Гергарт Гауптман принадлежит, мол, к тем немногим в наше время, «которые на своих плечах носят подлинные крылья поэта и вздымаются при помощи этих крыльев высоко над всем туманом и паром партийной политики».

и пребывают в тех более чистых сферах, которые открываются только поэту, философу и истинно религиозным натурам». Но мы боимся, что нашим читателям уже надоела эта словесная шумиха. Мы преподнесли им этот образчик, чтобы присовокупить к нему сухое замечание, что Юлий Гарт из антикварных книжных сокровищ Дома муз у Мюггелзее знает так же хорошо, как и мы, и гораздо лучше, чем буржуазная публика, которую он увеселяет звоном этих бубенчиков, как глубоко «Ткачи» окутаны «туманом и паром партийной политики». Ибо автор их работал на основе текста нефальсифицированного социал-демократа.

В «Немецкой гражданской книге» на 1845 год, изданной Г. Пютманном, Вильгельм Вольф,—это тот самый «мужественный, верный, благородный передовой боец пролетариата», которому Маркс посвятил первый том «Капитала» и «Силезский миллиард» которого, изданный Энгельсом вместе с биографическим введением, нашим читателям наверное знаком,—Вильгельм Вольф изображает «Нужду и бунт в Силезии» \*. Отчет о волнениях в Петервальдау и Лангенбилау он начинает словами: «Обратимся теперь к Эйленгебурге, у подножия которой разыгрался в начале этого месяца (июнь 1844 г.) первый кровавый акт, по меньшей мере пролог, неизбежной пролетарской драмы, борьбы пригнетенного, властью денег и хитрым расчетом приниженного на степень машины человека за обратное завоевание своего достоинства, войны неимущих против тирании и своекорыстия частной собственности». И Вильгельм Вольф кончает свою статью следующими словами: «Кто серьезно размышляет о природе частной собственности и ее последствиях, тот не ждет радикального лечения от вещей, которые в лучшем случае могут некоторое время действовать лишь как жалкий паллиатив. Только реорганизация, преобразование общества на основе принципа солидарности, взаимности и общности, одним словом, справедливости, может привести нас к миру и счастью». Можно теперь представить себе ужас, с которым «истинно религиозная натура» господина Юлиуса Гарта из ее «более чистых сфер» глядит на этот «туман и пар партийной политики». И все же—то, что заключается между обобщенными цитированными положениями Вильгельма Вольфа, не только своими сухими фактами, но и всей идейной концепцией представляет содержание «Ткачей».

\* Статья вошла в собрание сочинений Вильгельма Вольфа, изданное Мерингом в 1909 году.

Да будет нам позволено самым кратким образом доказать наше утверждение. Вольф исходит из общей картины нужды ткачей: (Тогда раздался призыв о помощи нуждающимся в Силезии, а затем и по всей Германии; всюду основаны были общества для смягчения нужды; луч надежды проник в хижинки бедняков... Конечно, не этот призыв о помощи нуждающимся вызвал нужду, как хотели бы нас уверить некоторые, и отчаяние и без того прорвалось бы, ибо «нужда не знает закона». Но если бедняки надеялись, что могут рассчитывать на немедленное улучшение своего положения, то скоро убедились, что они, как и всегда, зависели от произвола фабрикантов... Нужда и погоня за работой были использованы отдельными фабрикантами, чтобы за ничтожную заработную плату получить много товаров. Среди них особенно выделялись братья Цванцигеры в Петервальдау. За кусок ситца в сто сорок локтей, на который ткач должен был потратить девять дней и за который другие предприниматели платили тридцать два зильбергроша, они давали только пятнадцать. За сто шестьдесят локтей бумазеи, которые требовали целых восемь дней напряженнейшего труда, они выдавали двенадцать с половиной и двенадцать зильбергрошей заработной платы. Да, они изъявили даже готовность взять на работу еще триста ткачей, если они согласятся зарабатывать столько же за десять зильбергрошей... Вначале не особенно значительное состояние Цванцигеров в короткое время выросло в большое богатство. Об этом свидетельствовали шесть прекрасных зданий. Великолепные зеркала, оконные рамы из вишневого дерева, лестницы из красного дерева, роскошные платья и экипажи—все это было издевательством над нищетой ткачей. При последнем сокращении заработной платы Цванцигеры, говорят, на заявление ткачей, что им не на что жить и что они даже картофеля купить не могут, ответили: им придется еще работать за кусок хлеба, или, как другие утверждают: если ткачи не имеют ничего другого, то пусть едят траву, которая в этом году дала хороший урожай. Я не вхожу в разбор этих свидетельств, я привожу их только потому, что все их повторяют». Так рассказывает Вольф предисторию волнений.

А историю самих волнений он изображает на основании «свидетельств очевидцев, «очень заслуживающих доверия людей». «Песня, составленная наподобие народной песни «В Австрии есть замок», распевалась ткачами и сейчас же стала марсельезой бедняков. Они часто пели ее пред домом Цванцигеров». Вольф приводит буквально все двадцать пять строф



песни ткачей. «Через несколько дней масса ворвалась в дом, взломала все помещения, своды, чердаки и подвалы и разрушила все, что могла: великолепные зеркальные окна, трюмо, люстры, печи, фарфор, мебель, вплоть до лестниц, изорвала в куски книги, векселя и бумаги, проникла во второе здание, в каретный сарай, в сушильню, в красильню, в упаковочную, выбросила все товары и запасы через окна на улицу, где их разрывали, разбирали на части, топтали ногами, или, в подражание Лейпцигской ярмарке, распределяли между толпившимися зрителями. Цванцигер в смертном страхе бежал со своей семьей в Рейхенбах. Полицейский надзиратель Христ и жандарм произвели в Петервальдау арест, но ткачи сейчас же освободили арестованного. Не могу не упомянуть о предложении некоторых ткачей поджечь все здания и о весьма характерном возражении против этого предложения: не надо этого делать, ибо они получат страховую премию, а между тем важно хоть раз *тоже* сделать их бедными, чтобы они знали, что такое голод». Вольф затем еще подробнее описывает разрушение в Петервальдау, но для нашей цели все это несущественно.

Из Петервальдау восставшие направились в Лангенбилау. «Сначала приступили к верхней фабрике братьев Диригов. Пастор Зейферт, зять Дирига, получивший в приданое за своей женой двадцать тысяч талеров, начал толковать восставшим о тихой покорности христианина своему жребию, о радостях, которые ожидают на небе тех, кто страдает на земле, и призывать их к спокойствию и тишине, но был, говорят, брошен в воду». Между тем слуги Дирига, предводимые одним крестьянином, разогнали ткачей. «Но разбежавшиеся соединились с вновь прибывшими и направились к фабрике другого Дирига». Этот фабрикант обещал выдать ткачам по пяти зильбергрошей, после чего они успокоились. Они выстроились в два ряда, чтобы входить по очереди в дом и получать деньги. А в это время появились солдаты и заняли окрестности дома. «Выплата денег так сильно затянулась, что толпа начала терять терпение. Раздраженная уже и без того видом солдат и грубыми окриками некоторых унтер-офицеров, она все больше убеждалась, что не получит никаких денег и, в свою очередь, начала теснить солдат. Тогда военщина произвела три залпа, которые дали в результате одиннадцать убитых и двадцать четыре смертельно раненых, мужчин и женщин. «После первых залпов несколько секунд царил мертвая тишина. Но вид крови около и вокруг них, стоны и хрип умирающих, вопли раненых



побудили наиболее мужественных ткачей к сопротивлению. Они ответили камнями, которые подбирали из уличных куч камня. Опять раздались выстрелы, и несколько ткачей было опять ранено. Но когда ткачи, с одной стороны, разбегавшиеся, а с другой—вновь возвращавшиеся, с страшными проклятиями и ругательствами продолжали бросать в солдат камнями и наступали на них с топорами, дубинами и т. д., майор Розенбергер решил отступить. Если бы он еще дольше колебался, для него уже было бы поздно». Тогда ткачи разграбили и разрушили также дом Дирига. Но на следующий день в Билау вступила более могучая военная сила, пехота и артиллерия, а позже и кавалерия. Всякое дальнейшее сопротивление было сейчас же сломлено. Последовал, как обычно, белый террор, но такой свирепый, что даже филистер стал возмущаться. На станции Кенигсцельт, как мне рассказывали, один приказчик, который высказался резко *против* ткачей и за фабрикантов, был весьма круто выброшен за двери. Я привожу этот факт, как знамение господствующего настроения. Сотни ткачей были брошены в тюрьмы. «Арестованные обвиняются в разрушении чужой собственности из мести, и их ждет наверное тяжелое наказание. Но у них есть то *утешение*, что на каторге им лучше живется, чем на так называемой свободе. Они, по крайней мере, не будут голодать, когда государство возьмет их под свое попечительство». Так пишет Вильгельм Вольф.

Бросим теперь взгляд на «Ткачей» Гауптмана. В первом акте перед нами контора бумажейного фабриканта Дрейсигера, где ткачи, сдающие свою продукцию, получают голодную заработную плату, выдача которой сопровождается бесстыдными прижимками приемщика. Конфликт завязывается из-за того, что молодой еще, крепкий ткач Беккер называет двенадцать с половиной зильбергрошей за «восемнадцать дней» работы,—Вольф говорит о восьми днях,—«жалкой милостыней, а не заработной платой». Вызванный по этому поводу Дрейсигер вышвыривает его вон; он читает ткачам проповедь о лишениях и страданиях капиталистов, но в таких выражениях, которые, говоря мимоходом, больше пахнут восьмидесятыми, чем сороковыми годами XIX века. В то же время он хочет показать им свою добрую волю и дать работу еще двумстам ткачей, чтобы они могли малость заработать. «Я вот как думаю: если человек может ежедневно заработать себе кусок хлеба, то и это все же лучше, чем если бы он голодал». Его приемщик должен разъяснить ткачам предложение хозяина. После ухода

Дрейсигера из конторы приемщик заявляет ткачам, что они будут получать «за кусок десять зильбергрошей». Занавес опускается при «ропоте и шуме» ткачей.

Второй акт начинается широкой жанровой картиной нищеты в домике ткача. Вернувшийся с военной службы ткач приносит песню ткачей. Гауптман сообщает нам из двадцати пяти строф только семь. Это легко объяснить, зато трудно понять, почему он позволяет себе ряд мелких изменений в их тексте, которые, во всяком случае, не являются улучшениями. Другие строфы Гауптман использует по частям в речах запасного солдата. Весь акт находится под влиянием потрясающей мощи песни ткачей и производит благодаря ей могучее действие. Третий акт происходит в корчме в Петервальдау. Вопиющая нужда сгоняет вместе массу ткачей. Они беседуют также и о десяти зильбергрошах, которые платит Дрейсигер. Беккер и солдат ведут агитацию. В корчме страсти разгораются; заносчивый торговец, как у Вольфа приказчик, вылетает за дверь; крестьянин в грубо-зломном тоне выступает против ткачей; появление лесничего дает повод перевести речь на всякие налоги, повинности, барщину ткачей. «Что нам еще оставляет фабрикант, то забирает у нас дворянин», — тема, которую Вольф подробно излагает в введении к своей статье. В заключение полицейский инспектор, — у Вольфа он называется Христ, у Гауптмана — Гейде, — через жандарма запрещает пение песни ткачей, и это переполняет чашу. Ткачи бросаются из корчмы к дому Дрейсигера. Так открывается четвертый акт. Дрейсигер и его пастор беседуют на милую тему о том, что проповедники гуманности буквально за одну ночь превратили ткачей из овец в волков. Слуги фабриканта приводят солдата; полицейский инспектор подвергает его допросу и направляет с жандармом в тюрьму. Но едва они выходят наружу, как ткачи освобождают арестованного. Поп, который хочет успокоить толпу, получает встрепку. Дрейсигер спасается бегством, и ткачи врываются в дом. «Где этот живодер?» «Если мы можем есть траву, то тебя мы накормим опилками». «Если он удрал, так мы его по миру пустим». Принимаясь за разграбление дома, ткачи тут же решают подвергнуть фабриканта Дитриха в Лангенбилау, — Дирига у Вольфа, — той же судьбе.

Домик старого ткача Гильзе в Билау представляет арцу пятого акта. В сутолоке и тревоге, в речах и фигурах, в рассказах и спорах отдельных лиц бунт в Билау отражается точно так, как в изображении Вольфа. Еще раз слова Дрейсигера,

что ткачи могут есть траву, если они голодны, вызывают всеобщее возбуждение; предложение поджечь здание фабриканта отклоняется указанием на страховку и премию, а когда старый Гильзе напоминает о каторге, Красный Беккер с диким смехом отвечает: «Мне уже давно туда хочется. Там, по крайней мере, вволю хлеба наесться, отец Гильзе». Старый Гильзе, строго религиозный и верноподданный, крепко держится за своего бога и короля. Но все товарищи оставляют его, чтобы сражаться с солдатами, под конец и его собственный сын; он остается один с глухой женой и маленьким внуком. И тут шальная пуля кладет конец его жизни, а вместе с тем и драме.

Из этого краткого сопоставления ясно видно, в какой большей степени изображение Вольфа стало костяком драмы Гауптмана. Мы говорим это не в осуждение Гауптмана, напротив, — мы еще вернемся к этому, — мы просто констатируем факт, который должен действительно прекратить всякую многословную болтовню о «претворении всего политического и социалистического» и т. д. Откровенная буржуазия с своей точки зрения и в своем роде совершенно права, заявляя: «Ткачи» — социалистическая тенденциозная пьеса, и баста! В этом имеется известная логика безумия, с которой можно примириться. Мы не хотим только, чтобы «гениальные» критики «модернистов», которые так охотно рассыпаются в социальных фразах, но в то же время хотели бы остаться на дружеской ноге с капитализмом, чтобы эти критики утащили от нас крупное поэтическое произведение в «более чистые сферы».

А «Ткачи» действительно крупное поэтическое произведение. Драматург имеет полное право брать себе сюжет всюду, где он его находит, и Гауптман наверное не имел намерения скрыть свои отношения к Вольфу, когда в посвящении отцу называет семейные рассказы, — он внук силезского ткача, — «ростком» своей драмы. Что в Гауптмане еще более радует, чем его прекрасный талант, это честная самокритика. Едва четыре года назад «гениальные» критики превыше всякой меры расхваливали его в драматическом отношении мало, а в социальном отношении совершенно неудачную первую пьесу «Пред восходом солнца», и такая плоская реклама могла бы испортить еще очень молодого поэта. Но Гауптман продолжал спокойно идти своим путем, и если он едва через три года сумел почерпнуть так много из источника настоящего социализма, то это может служить для него почетным свидетельством.



Из нашего беглого, только для определенной цели сделанного изложения пьесы не видно, конечно, с каким уверенным и смелым мастерством поэт обработал свой сюжет в отдельных его деталях. Именно отказ от всякой буржуазной романтики и строгая верность историческому ходу вещей делали задачу поэта особенно трудной, и тем более отпадно удачное разрешение этой задачи. В той форме, в которой он выбрал данный сюжет, он должен был привести в драматическое движение массы сами по себе и к тому же еще в медленно подвигающемся вперед, в ряде эпизодических широких картин, действия, а не в восходящем и нисходящем движении вокруг одного господствующего центрального пункта. В известной степени это был со стороны Гауптмана смелый разрыв со всей предшествующей сценической техникой, и смелое дерзание ему в высокой степени удалось. В высокой степени, ибо некоторые места, правильно или неправильно, вызывают критику. Но каждый новый опыт имеет право требовать, чтобы он был подвергнут критике во всей его совокупности, и в этом отношении автор «Ткачей» вполне заслужил самое горячее пожелание дальнейших успехов.

Ни одно поэтическое достижение натурализма и в отдаленной степени не может равняться с «Ткачами». Но именно поэтому они кончают раз навсегда с хвастливой разнообразностью натурализма. «Ткачи» стоят в самом решительном противоречии с той «гениальной» мазней, которая с фотографической точностью снимает любой уголок банальной и brutальной действительности и воображает, что совершает при этом чудеса. В «Ткачах» бьет ключом самая подлинная жизнь, но только потому, что они обработаны с напряженнейшим прилежанием тонкого понимания искусства. Какое тщательное расчленение и определение всех оттенков было необходимо, чтобы внести в эту пеструю мозаику жанровых сцен драматическую напряженность и динамичность! Какая серьезная работа мысли понадобилась, чтобы создать то многообразие жизненных, в большинстве случаев хорошо удавшихся, а временами просто мастеровских фигур, из которых должны состоять действующие массы, если они действительно должны быть приведены в драматическое движение. Гауптман хорошо знает, что прилежание теперь больше, чем когда-либо, составляет лучшую половину таланта.

После всего этого с особенным интересом приходилось ожидать первого представления «Ткачей». Оно действительно было очень интересно, хотя хороший прием пьесы со стороны публики



«Вольного театра» еще ничего не мог решить. Публика эта почти целиком принадлежит к буржуазии, хотя и не целиком к сливкам этой буржуазии. Биржа и пресса—этим все сказано. Но представление не оставляло никаких сомнений насчет могучего революционного воздействия, которое пьеса может оказать на восприимчивую и не пресыщенную публику. Если Гауптман питал еще надежды на то, что пьеса его будет дозволена для публичного представления, то теперь он может похоронить их. *Noblesse oblige*—и для «Ткачей» гораздо лучше с достоинством подчиниться прусской полиции, чем в порядке административного судопроизводства доказывать, что они изображают «исторические» условия, а не политические. Будем все же честны: они революционны и в высшей степени «актуальны».

Но,—возвращаясь опять к постановке «Вольного театра»,—она явилась весьма поучительным свидетельством того, как здоровое новшество влечет сейчас же за собой другие здоровые новшества. Вместе с драматическим индивидуальным героем исчезает и артистический виртуоз. В «Ткачах» играли в большинстве совершенно неизвестные, приглашенные из полдюжины театров второго или третьего ранга актеры, но—опять-таки за немногими исключениями—представление отличалось прекрасным ансамблем; ни одно из пятидесяти говорящих лиц не нарушало его. Правда, Гауптману посчастливилось также найти в Корде Гахмане конгенialного режиссера.

В заключение спросим себя: сделает ли эта ласточка весну? Если Гауптман только удержится на высоте, которой он достиг в «Ткачах», то можно в этом сомневаться. Факты слишком предостерегают от каких-либо иллюзий. Полиция запрещает публичное представление «Ткачей»; буржуазия, которую это запрещение должно гарантировать от неприятных сюрпризов, позволяет, чтобы ей в какое-нибудь прекрасное воскресенье, между ленчем и ужином, сервировали эту пьесу, как запретный лакомый кусок; а массы, которым принадлежит эта драма из жизни масс, в силу экономических причин, могут мечтать лишь о том, чтобы хоть раз видеть эту пьесу в весьма несовершенной постановке. При таких условиях—как может развиваться драматическое искусство? Откуда должен взять молодой драматург стальные нервы, чтобы устоять против так нежно улепивающих его соблазнов буржуазии? И все же ласточка не должна доставить нам меньше радости только потому, что она еще не делает весны.

## Воровская комедия

После нескольких неудач над буржуазной сценой забрезжил, наконец, луч света: это—«Бобровая шуба», «воровская комедия» Гергарта Гауптмана, которая была поставлена в первый раз 21 сентября (1893 года) в «Немецком театре».

Это не первая комедия молодого поэта: два года назад его «Коллега Крамpton» в том же театре выдержал ряд представлений. Но эта пьеса представляла собой вряд ли больше, чем набросанную беглыми штрихами характерную фигуру гениального алкоголика-художника. Все зависело от того, найдет ли герой конгениального сценического изобразителя. Все действие вертится вокруг самой обычной, поверхностно скомпонованной любовной истории, и сентиментальная развязка пьесы сводила на-нет дикий юмор, которым отличалась завязка пьесы. К тому же алкогольные эксцессы в поэзии—при известных условиях—еще более невыносимы, чем в жизни; но крайней мере, для нашего, может быть, отсталого, вкуса даже при самой решительной любви к хорошей выпивке, гениальные пропойцы или пропившиеся гении представляют фигуры далекого прошлого.

Этот первый опыт комедии теперь весьма удачно превзойден Гергартом Гауптманом. «Бобровая шуба»—комедия в старом и настоящем смысле слова: смеющееся бичевание превратного мира, в котором мы живем и работаем, притом совершенно свободное от бледности мудрящей мысли, совершенно свободное от всех средств и средствич традиционного комедийного аппарата. Поэт приводит в движение весь этот веселый мир без помощи обязательного рычага половой любви. Сюжет, быть может, несколько топч и скуден, но «Бобровая шуба» ведь только первый шаг на пути настоящего комедийного поэта, которому Платен ставит задачу:

Бичевать, народ и знатных,—в государстве силой быть.

Хотя отрезок жизни, который нам дает Гауптман, очень мал, хотя для Гауптмана речь идет, быть может, только об осмеянии в сущности очень безобидного конфликта с полицией, он все же в этом ничтожном инциденте отражает всю комическую бессмыслицу общества, которое хочет охранять добрых и наказывать злых, а в действительности наказывает добрых и охраняет злых.

Верная своим обычным шаблонам, буржуазная критика, вся без исключения, указывает на сходство между «Бобровой шу-

бой» Гауптмана и «Разбитым кувшином» Клейста. Некоторые особенно смелые умы идут даже так далеко, что намекают на более или менее замаскированный плагиат. В действительности же все сходство состоит в том, что оба поэта сделали попытку вытащить немецкую комедию из убожества обыденной филистерской сплетни и искать комическое противоречие между тем, что должно быть, и тем, что есть в государственных порядках. Клейст, быть может, — мы не можем здесь более основательно исследовать этот вопрос, — обнаружил большую меру комической силы, но было бы несправедливо только поэтому выставлять его учителем, а Гауптмана — учеником, да еще вероломным. Но буржуазная критика все еще не хочет понять, что при каждом эстетическом суждении необходимо отдать должное значение социальной подоплеке всякой поэзии. Клейст жил в такое безнадежно узкое время, что должен был перенести действие своей комедии в Голландию. Его язвительная насмешка над патриархальной юстицией вряд ли была ему самому вполне ясна и была совершенно непонятна даже такому человеку, как Гете. Его комедия осталась одиноким явлением в немецкой литературе, и к Клейсту относятся в меньшей степени, чем к самому Платену, слова последнего:

Сделал все, что мог он: больше время сделать не дает;  
Породить Аристофана может вольный лишь народ.

Правда, за девяносто лет, протекавшие со времени появления «Разбитого кувшина», мы все еще не стали «свободным народом», но, несмотря на театральную цензуру, комедийный поэт имеет теперь более свободный размах, и потому Гауптман нападает на прусскую полицию более решительно, чем Клейст на голландскую юстицию. Как бы мы ни оценивали индивидуальное дарование обоих поэтов, все же «Бобровая шуба» сама по себе превосходит своей комической силой «Разбитый кувшин», и Гауптман поистине не совершает никакого плагиата у Клейста, если прусская полиция еще выкидывает такие же забавные или даже более забавные промахи, чем голландская юстиция сто лет назад.

Между характером и ситуациями обеих комедий нет ни малейшего сходства. «Бобровая шуба» была бы точно такой же, как теперь, если бы «Разбитый кувшин» Клейста никогда не существовал. Действие комедии происходит «где-то около Берлина» в «эпоху септената». Поэт жил тогда в предместьях Эркнер, на Шпрее, а так как он читал «враждебные государству» газеты и вообще не отличался пивным патриотизмом, то навлек



на себя подозрение, что он «подозрительный человек». Повидимому, Гауптман изобразил самого себя в второстепенной фигуре «демократа» Флейшера, преследуемого местной полицией. Именно поэтому фигура эта вышла более бледной, чем остальные персонажи пьесы. Ибо все эти фигуры вырезаны из одного куска и поразительно жизненны. Урапатриотический, всегда готовый наброситься, окружной начальник, который сражается за высшие блага нации и неустанно охотится за преступниками против его величества, но при этом не умеет справляться с элементарными обязанностями своей должности, его полицейские помощники, покорный писарь и жалко оплачиваемый служитель, который топит в водке свою домашнюю нужду и за стаканом грога неведомо для себя освещает своим фонарем дорогу ворами во время их почтовых воровских походов, затем, чтобы не забыть, добровольный доносчик, который живет разными мошенничествами и, если кто-нибудь не дает сейчас же обмануть себя, возводит на него обвинение в оскорблении величества. На другой стороне—группа их партнеров: воровская семья Вольфов и их присные, среди них выше их всех стоящая и вообще самая красочная фигура комедии—матушка Вольф, прилежная, основательная, по существу честная особа, но только с недостаточно развитым чувством почтения к буржуазному понятию собственности. Она работает за двоих, как прачка, и очень охотно хотела бы чего-нибудь добиться на этом свете, но с ее метким умом она приходит к заключению, что трудом рук своих многого не добьешься. Она вполне богобоязненно и храбро управляет домом и читает дочерям катехизис: воровство, конечно, грех, но спаннуть или стибрить что-нибудь у людей, которые легко могут обойтись без воза дров или бобровой шубы, вполне допустимо. Одним словом: веселая, симпатичная и в конце концов честная плутовка, совершенно исчезнувшая из жизни и литературы с тех пор, как собственность все больше и больше становилась палладиумом нравственного государства, но опять вновь выплывающая с тех пор, как этот палладиум начал колебаться. Третью группу составляют доктор Флейшер и домовладелец Крюгер; первый, как сказано, очерчен не совсем четко, зато второй обрисован почти так же хорошо, как окружной начальник Верган и матушка Вольф: свободомыслящий филистер, который вольнодумством заслужил немилость полиции и теперь, когда она недостаточно скоро помогает ему в возвращении украденных у него дров и бобровой шубы, оскорбленный в самых своих священных собственнических чувствах,



бесится, как подстреленный кабан. Фабула комедии в высшей степени проста и вытекает сама собой из характеров отдельных лиц. Неустанная охота окружного начальника за государственными преступниками Флейшером и Крюгером и столь же неустанное натякание при этом на воров, которых, несмотря на все жалобы обворованных и на весьма осязательные доказательства, он не может найти,—все это дает материал для целого ряда брызжущих комизмом и вполне непринужденных сцен. Два раза производится эта охота: в первых двух актах—из-за украденного воза дров, в последних двух—из-за украденной бобровой шубы, и оба раза одинаково безуспешно. Комедия заканчивается словами, с которыми окружной начальник обращается к матушке Вольф: «И как я прав, говоря, что матушка Вольф—честная женщина, я так же уверенно скажу вам: ваш доктор Флейшер—опаснейший человек». На что добродушная матушка-воровка ему отвечает: «Не могу знать».

Против такой развязки и вообще всей композиции комедии буржуазная критика выдвинула кое-какие возражения, которые стоит рассмотреть. Она обвиняет поэта в измене «вечным законам драматического искусства», потому что его пьеса вращается в одном и том же круге, потому что она два раза повторяет одни и те же события и все же не приходит к развязке; с таким же основанием можно было бы три кражи матушки Вольф обработать в шести или четыре кражи—в восьми актах, и так дальше до бесконечности. И наверное в действительной жизни эта воровская комедия будет продолжаться до бесконечности. Но на сцене две кражи, одна за другой, вполне достаточны—не слишком много и не слишком мало. Не слишком много, ибо два раза должны мы были быть свидетелями этой истории, чтобы исчерпать неисповедимую ограниченность лояльного патриотизма. К тому же поэт при помощи занимательных деталей позаботился о достаточной перемене. Не слишком мало, ибо в дальнейшем разъяснении мы уже не нуждаемся, да и всякая хорошая вещь должна иметь свой предел. А что касается развязки—ну да, какую другую развязку может иметь эта комедия, кроме того, что окружной начальник Верган будет и должен в своей безнадежной на все готовности так же орудовать, как он орудовал до сих пор. Или на сцену должен явиться ландрат, а то и правительственный президент, чтобы дать ему отставку, матушку Вольф запереть в каторжный дом и вернуть почтенному рантье Крюгеру веру в земную справедливость. Как будто прусские ландраты и правительственные президенты представляют собой нечто

лучшее, чем Верганов в более высокой степени! Комедия, которая смехом бичует недостатки своего времени, вовсе не должна иметь такую развязку, какой требует от «Бобровой шубы» буржуазная критика—несмотря на классические комедии, как «Минна фон Баригельм» Лессинга или «Тартюф» Мольера. Король Фридрих, как *deus ex machina* в заключении «Минны», был тоже задуман сатирически, и когда Мольер в заключительной сцене «Тартюфа» воспеваает инициатора драгонад Людовика:

Над нами—государь, что ненавидит ложь,  
Чей острый взор всегда нам в сердце проникает,

то он имел для этого, конечно, весьма веские, но, наверное, нехудожественные основания. Будем же довольны, что мы, наконец, можем отказаться от такой нелепости!

В сущности огорчение буржуазной критики по поводу не-совершенной развязки «Бобровой шубы» имеет меньше житей-ское, чем социальное происхождение. Вся комедия кажется ей жуткой, и в этом отношении она является верным эхо бур-жуазного мира. Премьерная публика приняла весьма дружелюб-но первые акты пьесы, сочный комизм которой доставил ей живое удовольствие. Она ждала, что воры под конец понесут достойное наказание. Но когда дело неожиданно приняло сов-сем другой поворот, и из безобидного фарса развилась весьма ядовитая сатира, настроение сейчас же круто переменялось. Поэтому «Бобровая шуба» вряд ли может рассчитывать на дол-гую жизнь на буржуазной сцене.

Разыграна была комедия превосходно. Разве только Георг Энгельс несколько переборщил: он дает скорее карикатуру окружного начальника Вергана, во всяком случае изображает его в более карикатурном виде, чем тот обрисован поэтом. Боль-шую услугу оказали все актеры и публике, и в неменьшей степени поэту тем, что свои роли исполняли или на верхне-немецком языке или на берлинско-маркском диалекте в его различных оттенках, а не на тех разнообразных диалектах, на которых Гауптман написал свою пьесу. Так, поэт заставляет такой настоящий цветок с берегов Шпрее, как матушка Вольф, говорить на силезском диалекте, а такой в своем роде не менее настоящий цветок с берегов того же Шпрее, как рантье Крю-гер, говорить на саксонском диалекте, которым он, к тому же, не совсем хорошо владеет. Мы охотно готовы признавать за диалектом все права, на какие он только претендует; имеются вещи, которые можно выразить только на диалекте, ибо они

и мыслятся только на диалекте. Но способ, которым современные натуралисты награждают любого персонажа любым диалектом и таким образом из одного только стремления к «природе» приходят к ужасающей неестественности, грозит выродиться в нечто безобразное. Пусть хотя бы Гауптман, меньше всего в этом нуждающийся, откажется от таких побрякушек.

### «Ганнеле»

Мы очень жалеем Гергарта Гауптмана, но если он спустился до уровня буржуазной критики, если биржевая пресса с восторгом заявляет, что он наконец повернул к «воротам подлинной и истинной поэзии», то он всецело заслужил эту судьбу своей «Ганнеле», драматическим видением в двух частях, которая была вчера поставлена впервые на сцене королевско-прусского драматического театра. Никогда еще не приходилось нам видеть собственными глазами столь великое злоупотребление таким великим талантом.

Критика этого драматического видения представляет почти совершенно невозможную вещь. Не потому, что о вкусах вообще нельзя спорить. Так как каждое искусство имеет свои законы, то о вкусах можно очень хорошо спорить. Но совершенно не поддается никакой дискуссии настроение, которое должно быть создано при помощи нехудожественных средств, при помощи мелодраматической смеси музыки, эффектов освещения и пестрых полотен. Могут, конечно, найтись такие люди, которых это трогает до слез, но наверняка имеются еще люди, которые с отвращением отворачиваются, когда им преподносят такую чепуху как драматическое искусство.

Мы вовсе не думаем, что техника драмы представляет в потоке времени неизменяемую форму. Мы с живейшей радостью, как раз на примере Гауптмана, признали, что он неоднократно, как в «Ткачах», так и в «Бобровой шубе», пытался расширить традиционную и во многих отношениях окостенелую форму буржуазной драмы.

Но вместе с новой категорией «драматического видения» он вообще покидает почву драматического искусства. Последнее живет и падает вместе с художественным отражением человеческой жизни, вместе с развитием и борьбой человеческих характеров. А то, что дает нам Гауптман в своем «драматическом видении», есть напротив, после вводной сцены, физическая борьба ребенка со смертью и грезы, которые сопровождают эту борьбу со смертью. О каком-либо драматическом действии



нет и речи, и так же мало идет речь и о драматических характерах. Ангелы, архангелы и тени умерших, которые оживляют «драматическое видение», вовсе не являются людьми и так же мало является человеком Иисус, которого поэт старается понять супранатуралистически. Если прусский придворный театр так упорно сопротивляется всякой попытке показать на его подмостках покойных Гогенцоллернов, а теперь даже позволяет любезному господину богу свободно декламировать за своими кулисами, то мы не будем отрицать, что это многопрославленное «вторжение натурализма в замурованные пределы королевских театров» представляет прогресс культуры, хотя бы только прогресс прусской культуры. По существу же сценическое воплощение ряда фантастических грез несколько не является драматическим искусством; это скорее антихудожественное уродство, которое не только не является шагом вперед по сравнению с буржуазной формой, а отстает от нее на несколько шагов.

Нам, конечно, могут возразить, что поэт ведь изображает не свои грезы, а грезы героини, которые, как таковые, вовсе не выпадают из рамок драматической формы. Это совершенно верно, но этим самым весь спор переносится в весьма невыгодную для Гауптмана область. Мы не хотим останавливаться долго на недостатке, который меньше характеризует намерение поэта, чем его осуществление. С одной стороны, вся ангельская механика была состряпана так грубо и ощутимо и представлена так грубо и ощутимо, как это может соответствовать только двенадцатилетней фантазии; в особенности ангел смерти с его каменной неподвижностью довольного лица производил, несмотря на его черные крылья, весьма внушающее доверие впечатление. С другой стороны, звонкие стихи, в которых господь Иисус описывал радости рая, и высокопарная проза, в которой «светлые ангелы» открывали какую-то, нам непонятную, радостную перспективу по ту сторону, представляли настоящую сатиру на наивную детскую фантазию. Однако, как мы уже сказали, этот недостаток более характерен для уменья поэта, а не для его намерения, и мы поэтому не останавливаемся на нем.

Если же мы теперь пожелаем исследовать его намерение, то спрашиваем себя с удивлением: каким образом удалось в этом мире поэту найти в умирающем духе измученного пролетарского ребенка надземные фантазии, которые своей великолепно расчлененной симметрией небесной иерархии могут пристыдить соответствующие представления маститейшего отца



церкви? В вводной сцене нам изображают среду, в которой выросла Ганнеле, по известному шаблону так называемых «натуралистических» поэтов: это грязный люмпен-пролетариат, воры и проститутки, без всякого луча человеческого достоинства, которые ни в одном классе не представлены в такой мере, как в действительном пролетариате. Но пусть так, если поэт исходит из этой предпосылки: Ганнеле вырастает в таком гнусном обществе, терпит ежедневно жестокие побои от своего отца, должна нищенствовать или голодать или, в лучшем случае, иногда полакомиться несколькими холодными картошками. И, несмотря на это, в час своей смерти она видит перед собой раскрытое небо, видит рай в тех самых ярких и живых красках, которыми королевско-прусский и придворный проповедник, в сытом довольстве своего сытого местечка, рисовал потусторонний мир, чтобы утешить голодающее человечество в посюстороннем мире.

Каким образом Ганнеле доходит до этого? Натуралистический поэт, желающий воспроизвести последние грезы умирающего пролетарского ребенка, должен сначала хорошо познакомиться с психикой таких бедных созданий. На этот счет имеется весьма богатая и надежная литература, правда, не в нашем благословенном отечестве, а в других странах, законодательство которых относится более серьезно к развитию человеческой культуры. В отчетах английских фабричных инспекторов и анкетных комиссий можно, например, найти вполне аутентичный материал по вопросу о том, что представляют себе под именем Иисуса, ангелов, архангелов и т. д. пролетарские дети, выросшие в таких социальных условиях жизни, как Ганнеле. Мы не знаем, потрудился ли Гауптман изучить фантастические отношения, из которых он извлекает свои фантастические видения, но сделал он это или нет, — не подлежит никакому сомнению, что то, что он нам дает, просто противоречит всем основным понятиям натурализма. Не нужно быть поэтом, нужно быть только мыслящим и чувствующим человеком, нужно питать только некоторое сочувствие к трудящимся классам и иметь только некоторое понимание их социального положения, чтобы составить себе о предсмертных грезах Ганнеле бесконечно более захватывающее и потрясающее впечатление, чем то, которое вызвано было вчера в сентиментальных душонках биржевиков всей мишурой королевско-прусского драматического театра. Эта мишура не есть ни поэзия, ни действительность, ни даже мистицизм в наивном и, так сказать, средневековом смысле слова. Это в лучшем случае

«олицемерный мистицизм на потребу эксплуатирующих и угнетающих классов».

Когда мы недавно на этих страницах писали о «Бобровой шубе» Гауптмана, некоторые читатели, мнением которых мы дорожим, оспаривали наше мнение, как чересчур благоприятное для комедии. Если это было действительно так, то мы ошиблись во всяком случае только из уважения к таланту Гауптмана и искреннего желания удержать его на пути, на который он ступил с «Бобровой шубой». Из того же чувства уважения и симпатии мы должны сегодня сказать, что поэт, для которого его поэзия не только праздная игра, не должен писать таких пустяков, как драматическое видение «Ганнеле».

### «Флориан Гейер»

Драма Гергарта Гауптмана из истории немецкой крестьянской войны, поставленная в первый раз 4 января (1896 года) в «Немецком театре», прорвалась через рогатки невероятного духовного запустения, которое душит буржуазную драматургию немецкой современности. Правда, на сцене она не имела никакого успеха, и этот провал не может быть замаскирован шумными восторгами благожелательной клики и не может быть еще больше усилен скандальным поведением враждебных клик. В нашем «граде интеллигенции» уже стало обычаем, что «образованная» чернь может превратить в предмет неистового злопыхательства все, что выходит за пределы ее невероятно низкого духовного горизонта, но вполне понятно, что это еще ничего не говорит ни за, ни против пьесы Гауптмана. В действительности театральный провал «Флориана Гейера» объясняется тем, что это вовсе не драма.

Это не драма, хотя «Флориан Гейер» скомпанован по тому же самому образцу, что и «Ткачи». Здесь, как и там, Гауптман строго придерживается исторического хода вещей, и драматическое действие составляет из целого ряда эпизодов. Если перечитать исторический этюд о Флориане Гейере, опубликованный много лет назад в «Neue Zeit» Вильгельмом Блосом, мы будем иметь пред собой фактический костяк всей пьесы. Гауптман с большим прилежанием углубился в историю немецкой крестьянской войны и, с честным старанием понять ее в ее внутренней зависимости, он разоблачает трусливую и вероломную игру, которую вели с восставшими крестьянами Лютер, Гец фон Берлихинген и гогенцоллернский маркграф Казимир; поэту делает только большую честь, что различные

направления буржуазной прессы вне себя от бешенства по поводу поэтической справедливости, которую он воздает ее различным идолам шестнадцатого века.

Однако, при совершенно одинаковой трактовке сюжета, сценическое действие «Ткачей» и «Флориана Гейера» совершенно противоположно. Действие «Ткачей» в такой же степени сильно, в какой действие «Флориана Гейера» слабо. Это различие некоторые объясняют тем, что революционные крестьяне обращены были лицом назад. Эта критика примыкает, таким образом, к известной концепции Лассалля, считавшего крестьянские войны по существу реакционным движением. Но даже оставляя в стороне все, что можно возразить против этой концепции, ведь и лицо революционеров в голодном бунте силезских ткачей было так же обращено назад, как и лицо революционеров в крестьянской войне. Как раз напротив: именно потому, что крестьянская война представляла бесконечно более сложное, тысячами нитей переплетенное с крупным всемирно-историческим поворотом человеческой цивилизации движение, Гауптман потерпел неудачу, желая освоить его драматически на такой же манер, как и восстание силезских ткачей.

Но если поэт не мог гораздо более могучие массы крестьянской войны привести в драматическое движение в узких рамках одного театрального вечера, то он вполне правильно поступил, дав своей трагедии героя, которого, как известно, нет в «Ткачах». И герой был тоже выбран с тонким инстинктом в лице храброго рыцаря, с непоколебимой верностью сражавшегося во главе восставших крестьян. Чем меньше история может рассказать нам о Флориане Гейере, тем больше поэт имел право и возможность создать поэтически и исторически правдоподобный характер. Однако Гауптман не мог или не хотел справиться с этой задачей. То, что он от себя дает своему герою, скорее затемняет его черты, чем освещает их. Гауптман превращает Флориана Гейера в духовного соратника Гуттена и Зикингена; он делает его, вместе с Гуттенем, учеником гуманиста Муцциана в Готе. Но Муцциан, который дожил еще до крестьянской войны, ругал «грубых крестьян, не знавших нравственности, закона, религии», в том же духе, что и Лютер, и если бы Гуттен и Зикинген дожили до 1525 года, они, наверное, не стали бы на сторону восставших крестьян. Когда Флориан Гейер издевается над враждебными крестьянам рыцарями, говоря, что они изменили бы своим собственным вождям, Гуттену и Зикингену, в минуту опасности, то это имеет



еще вполне достаточное основание, но Гауптман превращает Флориана Гейера в безнадежного путаника, когда вкладывает в его уста при отправлении в последний поход следующие слова: «Прощайте, дорогие братья, было бы чудом, если бы мы снова свиделись. Примите мой привет: помянем Гуттена! Помянем Зикингена! Сын его—мерзавец, он перекинулся на сторону союзного войска». Сын Зикингена поступил совершенно в духе своего отца, когда перешел в ряды дворянства, чтобы сражаться против крестьян.

Такой же поэтической отсебятиной весьма сомнительной ценности является и то, что Флориан Гейер в битве при Павии сражался якобы на французской стороне, что враждебно настроенные к нему рыцари относились к нему, в совершенно современном стиле, с подозрением, как к стороннику французов, что он сам, в минуту прощания, на вопрос одного из сподвижников: «Оказали ли помощь французские штюберы и золотые кроны в крестьянском деле», двусмысленно отвечает: «Брат мой, тут были пущены в ход тонкие приемы. Правда лишь, что ветер сильно дул с запада. Но разве мы не могли натянуть паруса, направляясь на восток, только потому, что ветер дует из Франции? Кто хочет плыть к новооткрытым островам, использует попутный ветер. Нельзя всегда ехать прямо к своей цели, нужно только иметь веру в себя и оставаться верным своей цели». Затем Флориан Гейер просит вина и требует к себе свою возлюбленную,—мимоходом говоря, весьма неудачное подражание «Кетхен из Гейльбронна». Мы не можем сказать определенно, не является ли этот повторяющийся в пьесе мотив французского золота намеком на какую-нибудь тайную вину героя, но нам нет нужды подчеркивать, как неуместна эта черта, неуместна и с точки зрения поэзии, и с точки зрения истории.

Основная ошибка пьесы заключается в том, что Гауптман не знает, что ему делать со своим героем драматически. Как бы мало ни знала история о Флориане Гейере, он все же является в ней совершенно другой героической фигурой, чем в драме Гауптмана. В истории он действует, в драме он только говорит. В середине каждого акта он выступает, чтобы весьма правдоподобно, но весьма не драматически, рассказать, какие прекрасные советы дает он крестьянам и как плохо они следуют его советам. Но из этой неудачной игры вытекает еще более неудачная контригра: чтобы выставить героя в хорошем свете, приходится демонстрировать крестьянских вождей в несравненно худшем свете, как близоруких, сварливых оболтусов.



Гауптман не пренебрегает даже таким приемом, как вкладывание им в уста тех жульнических слов, которые карьерист Меланхтон живо приписал храброму Мюнцеру: обман насчет уловления ружейных пуль в рукав. Крестьяне сами вообще появляются только в пятом акте, в самом жалком положении, как пленники победоносных рыцарей, которые нещадно избивают их кнутами. В драме нет ни одного следа захватывающих и потрясающих героических и трагических сторон крестьянской войны, если не считать, что они раз или два упоминаются в бесчисленных речах о всевозможных вещах.

Достоинства драмы лежат в чисто литературной области. Эпизодические фигуры, которых можно насчитать с полсотни, весьма тщательно и старательно отделаны. Книжное издание драмы, содержащее почти двадцать листов, представляет в известной степени учебный альбом исторических портретов, тонко и метко обрисованных и в большинстве случаев весьма удачных. Все это можно при помощи лупы спокойно изучать на досуге и находить достойным удивления. Но все эти интимные прелести пропадают в грубом свете рамп, и тем больше, что беспощадный красный карандаш режиссера уже заранее должен стереть и затуманить их при сокращении диалогов. В результате остаются только разговоры, перемежающиеся бряцанием оружия, звоном колоколов и всяческим другим шумом. И этим объясняется также, почему драма Гауптмана без особенных повреждений переваляла через подводные камни политической цензуры. Бравому цензору Александерплатца представленный на его рассмотрение экземпляр для сцены должен был сильно напоминать пьесы Вильденбруха.

Впрочем, и драматический ментор Гауптмана, Пауль Шлен-тер, сделал со своей стороны все, чтобы направить внимание по этому ложному пути. В «Фоссово́й газете» он печатает статью «Что говорит история о Флориане Гейере», которая может вызвать сильные судороги у всякого знатока эпохи реформации; вдобавок он еще развезжает по стране с открытием, что Гауптман хотел изобразить в Флориане Гейере нечто вроде национал-либерального героя империи и борца за культуру. Тогда, правда, мы имели бы хорошие или, скорее, плохие основания, чтобы понять, почему восставшие крестьяне так плохи в сравнении с своим дворянским вождем. Но драма сама по себе нисколько не вынуждает нас делать такое предположение. Мы питаем слишком большое уважение к таланту и прилежанию Гауптмана, чтобы приписать ему такое намерение. Гипотеза представляет только плод личной потребности Пауля Шлен-

тера, которая уже раньше заставила его проделывать невероятнейшие курбеты,—потребности играть роль эстетического революционера и в то же время оставаться приемлемым для буржуазной прессы.

Однако неудача «Флориана Гейера» является большим уроком для поэта. Возрождение немецкой драмы заключается не в революции драматической формы, и если заключается в ней, то лишь постольку, поскольку эта революция есть средство к определенной цели. Отвержение традиционных драматических форм представляет большой прогресс, если таким путем может и должно быть завоевано новое содержание драмы, но оно превращается во зло, если является самоцелью, если реалистическое воспроизведение случайных внешних черт оно ставит выше духовного отражения исторического процесса. Это горькая, но не совсем незаслуженная, ирония судьбы, что «Флориан Гейер», несмотря на свой натурализм, напоминает на сцене трескучие рыцарские пьесы, в которых с полным основанием видят прообразы драматической неестественности.

### «Потонувший колокол»

Просто беда с этим новым искусством. Мы так хотели бы понять его неисповедимые тайны, так охотно восхищались бы его возвышенными взлетами духа, но при нашей отсталости для нас это бесконечно трудно. И все это, несмотря на то, что поклонники нового искусства не устают нас просвещать насчет всех его достоинств.

Недавно основанный партийный ежемесячник «Новая земля», который «воспитание рабочего класса в области понимания современного искусства считает в высокой степени важной задачей, весьма большого значения именно с точки зрения классовой борьбы», выдвигает против нас, по поводу бесприязательных замечаний, которые мы недавно напечатали в «Neue Zeit» об «Искусстве и пролетариате», жестокое обвинение, что мы, «занимаясь все время произведениями важного, но совершенно отжившего периода искусства, потеряли способность беспристрастно видеть собственными глазами». Это обвинение направлено против следующего нашего тезиса: мы требовали, чтобы новое искусство, поскольку оно действительно хочет быть беспартийным, изображало не только гибнущий мир, но и мир нарождающийся, чтобы оно научилось изображать также и трудящийся пролетариат, после того как оно так много раз изображало люмпен-пролетариат в домах терпимости и кабаках. «Новая земля»

толкует наш тезис в том смысле, что мы якобы требовали, чтобы «на сцене выводились люди будущего, чтобы вообще изображали будущее положительно», и во имя «модернистов» гордо отвергает это требование. Прекрасно. Если мы в нашей «предубежденности» уже тридцать лет наблюдаем жизнь и творчество «нового мира», если мы в революционном рабочем движении девятнадцатого века видим величайшее явление мировой истории и выставляем скромное требование, чтобы искусство, которое хочет быть новым или даже великим, из весьма мало возвышенных побуждений не игнорировало такое явление, тогда оказывается, что мы больны неизлечимой слепотой, что классовая борьба будет лишь тогда выведена на сцену, когда классово-сознательный пролетариат воспитан будет к пониманию нового искусства, например, к пониманию драматических сказок Гергарта Гауптмана, последняя из которых — «Потонувший колокол» — в первый раз поставлена была в «Немецком театре» 2 декабря (1896 года).

Эта драматическая сказка вызовет величайшее восхищение наших друзей из «Новой земли». Гергарт Гауптман не занимается в ней «людьми будущего», даже не людьми настоящего и опять-таки даже не людьми прошлого. Главные персонажи пьесы: «старуха Виттихен—ведьма», «Раутенделейн—эльфа», «Никкельман—стихийный дух», «Вальдшрат—лесной дух, фави», «четыре эльфы» и куча гномов, лесных карлов и карлиц. «Действующие люди» имеют только чисто эпизодические роли, за исключением литейщика колоколов Гейнриха, который является игрушкой надземных и подземных существ. В первом акте его завлекают в огневую фантасмагорию, во втором акте Раутенделейн раскрывает ему своим поцелуем очи, чтобы показать таинственные перспективы во вселенной, в третьем акте он предводительствует всякого рода карлами в фантастической литейной мастерской, в четвертом—ему являются призраки его мертвых детей, в пятом акте старуха Виттихен дает ему всякого рода волшебное питье. Что бедный парень после такого лошадиного лечения сваливается и умирает в наказание за то, что ради этой чертовщины покинул хорошую жену и невинных детей, ясно само собой. «Нравственный трактатец», не правда ли, дорогая «Новая земля»?

Драматическая критика этой драмы, конечно, является невозможной. С тех пор, как некий Аристотель две тысячи лет назад или, чтобы быть более «модерн», некий Лессинг за сто лет назад писали о драматической поэзии, стало уже общим эстетическим местом, что драма имеет дело не с ангелами и



не с чертями, а с людьми, что «побудительные мотивы всякого решения, всякого изменения мельчайших мыслей и мнений должны быть тщательно взвешены в согласии с раз выбранным характером», что «эти мотивы не должны вызывать больше последствий, чем они могут вызвать в согласии с строжайшей правдой», что, одним словом, драма, построенная на «правственных чудесах», представляет только отвратную карикатуру драмы. Даже такой заядлый романтик, как Фуке, издал в 1811 году свою сказку «Ундиину» не как драму, а как эпос. Однако «Новая земля» может нам сказать, что Аристотель и Лессинг принадлежат к «важному, но давно отжившему периоду искусства» и что вершиной настоящего «модерна» является, когда Гергарт Гауптман щеголяет на сцене в старом да еще к тому же навыворот надетом сюртуке Фуке. И мы опять должны будем удовольствоваться таким ответом.

Мы, конечно, знаем, что нашими рассуждениями мы навлекаем на себя упрек в ремесленности. Нам скажут: поэтическое настроение, излучаемое этим произведением, волшебная мощь языка,—кто, кроме варвара, не постигает их? Так вот эту точку зрения эстетического опьянения мы понимаем так же мало, как эти критики нашу точку зрения, и постольку мы являемся друг для друга варварами. Мы откровенно признаемся, что нам причинили смертную скуку и в большинстве своем звучные и очень часто бессмысленные стихи, и вся эта «фейерверочная механика» «волшебного стрелка», при помощи которой ремесленная рутина поэта, режиссера и артистов создавали «поэтическое настроение». Если бы нас не удерживали наши рецензентские обязанности до конца пятого акта, мы уже после окончания первого сбежали бы—в какое-нибудь рабочее собрание, где все же можно дышать более новым духом. И действительно, для такого рода драматики мы и думаем, и чувствуем несколько слишком по-новому.

Более классически и сжато, чем это могли бы сделать мы, выражает наше суждение о «Потонувшем колоколе» Пауль Шлентер, драматический ментор Гауптмана. Во вчерашнем вечернем номере «Фоссовой газеты» он пишет: «Он много дает глазам и ушам, сердцу мало, рассудку ничего. Ни разу не захватывают нас события, ни разу не увлекают нас действующие люди и тупое давление на мозг, с которым мы покидаем театр, возвращается каждый раз, когда мы вспоминаем об этой пьесе». Правда, Шлентер пишет это не о драматической сказке Гауптмана, а об одной из трескучих пьес фон Вильденбруха. Пьесу Гауптмана Шлентер полуднем позже, в сегодня-



шнем утреннем номере «Фоссово́й газеты», воспева́ет в совершенно другом тоне, а так как он лучше всего знает намерения автора, то стоит познакомиться с его отзывом. Шлентер говорит о «борьбе в груди поэта «Ткачей» и заявляет, что «поэту земной нищеты удалось теперь создать произведение, которое живет на вершинах фантастических чувственных образов». Таким образом, «Потонувший колокол» представляет контраст «Ткачам»: от нищеты, которую создает капитализм, приходится искать спасения у всякого рода подземных и надземных духов, но только не на земле. Именно в этом смысле понял драматическую сказку верный классовый инстинкт биржевой премьерной публики. Пьеса имела колоссальный успех, из которого только одну часть, и, быть может, только меньшую часть, можно отнести на счет великолепно организованной кляки.

Как бы то ни было — если бы «Вольный народный театр» существовал еще, мы поставили бы и на его подмостках пьесу Гауптмана. Если бы несколько тысяч передовых рабочих видели ее на сцене, можно было бы положить раз навсегда конец не вполне исключенной теперь опасности, а именно опасности, что в ряды классово-сознательного пролетариата может проникнуть из весьма похвального интереса к новым тенденциям в искусстве простецкое отношение к искусству, расслабляющее влияние которого могло бы сильно повредить пролетарской классовой борьбе.

### «Возчик Геншель»

Когда Гергарт Гауптман два года назад поставил в «Немецком театре» «Потонувший колокол», среди его почитателей возникло большое брожение. Так много мечтали они о полном перевороте в искусстве, который должен был произвести новый натурализм, и вдруг натуралистический мастер ударился в драматическую сказку, мотивы которой можно было отыскать во всевозможных, но только не новых видах литературы.

Так много ругали и шпыняли всяких «ямбоплетов», эпигонов Шиллера, а теперь Гергарт Гауптман начал творить ямбы, настоящие пятистопные ямбы, которые отличались от ямбов Шиллера, как грубо скроенная куртка носильщика от пурпурной королевской мантии.

Забавно было наблюдать суматоху, которая вызвана была этим событием в большой общине поклонников Гауптмана. Поскольку ее первосвященники выступали в прессе, они все в общем решили продолжать, без всяких околичностей, размахивать

вать старой кадилъницей, тем паче, что никогда не следует разрушать старый идол раньше, чем удалось заполучить новый. Более критически вопрос был рассмотрен в книгах и брошюрах, которые занимались Гауптманом вообще и «Потонувшим колоколом» в частности. Сколько вышло таких книг—я не знаю, но ко мне в руки попали четыре. Небезинтересно познакомиться с ними, хотя бы бегло, в особенности теперь, когда последняя драма Гауптмана опять грозит внести расстройство в только что вновь выровнявшиеся ряды верующих.

Сначала идет левая—фаланга свирепых фанатиков, которые серьезно относятся к делу натурализма или к тому, что они вполне добросовестно понимали под этим. Она была совершенно выведена из равновесия «Потонувшим колоколом» и без всяких околичностей заявила: «Кто после этой драмы еще осмеливается утверждать, что современная немецкая поэзия есть вполне новая поэзия, преодоление не только классицизма, но и вообще всех поэтических течений, которые возникли до 1885 г., того просто следует осмеять». Левая находила, что в драматической сказке Гауптмана много деланного и искусственного и в доказательство приводила также длинный список и языковых промахов. Вместо настоящей наивности и истинной поэзии Гауптман подхватил их плохих сводных сестер—слащавость и кокетство—и попал в сферы, где обитают Редвицы и другие дамы, а не Гете и Грильпарцер. Так говорила оскорбленная любовь честной левой. Несколько осторожней, но все еще достаточно резко, высказался левый центр. Гауптман в сущности не заслуживает никакого упрека только потому, что он во многих случаях заимствовал старые мотивы из сказки и саги. «Но он, к сожалению, испортил кое-какие хорошие старые элементы сказки тем, что использовал их только как внешние непонятный орнамент. Шесть помогающих мастеру у кузницы карлов представляют не поддающуюся толкованию, а поэтому и слишком смелую аллегорю, точно так же и три кубка, которые Гейрих пред смертью осушает по приказу старухи Виттихен. Кроме того, не следовало бы смешивать красочный, полный размаха язык с напыщенным, рефлектирующим, риторическим языком, который господствует в «Потонувшем колоколе». И левый центр тоже привел образцы языковых безвкусиц, по поводу которых приходится сказать, что просто непонятно, как мог погрешить ими прирожденный поэт.

Зато правый центр пошел на значительные уступки. Он заявил, что Гауптман в «Флориане Гейере» сумел натурали-

стически-жизненно воспроизвести давно умолкнувшее время даже в его звуках и что смелое дерзание не кончилось неудачей. После такого удачного опыта поэт обратился к «Потонувшему колоколу». Он призывает на помощь Гете второй части «Фауста» и шлегелевского Шекспира «Сна в летнюю ночь». Эти образцы помогают ему выковать новый стиховой язык. «Потонувший колокол» — первое и единственное драматическое произведение Гауптмана, в котором он не является больше бунтарем в искусстве. Он возвращается к прекрасным старым традициям. Его поэтическая сила сопровождает его и на этом пути. Еще дружественнее следует за ним благорасположение народа». Если в этих словах правого центра звучит еще легкий оттенок резиньяции, то правая решительно заявляет, что Гауптман преодолел натурализм, но, так сказать, в смысле гегелевского отрицания, — отрицания при помощи более высокой формы искусства, символизма, или, как там называется течение, которое естественным путем выросло из натурализма. «Натурализм — мы должны всегда это помнить — есть побудительный и образующий корень, из которого выросло все искусство. Только из него мог также развиваться, как прекрасный поздний цветок, новый поэтический стиль Гергарта Гауптмана, поразительная пластическая сила которого и звучащая точно колокол музыка одинаково околдовали и покорили друзей и врагов». Бим-бам, бам-бим, — как сказано у Лассалля.

В «Возчике Геншеле», новой драме Гауптмана, в первый раз поставленной 5 ноября (1898 года) в «Немецком театре», поэт вспомнил снова о корне натурализма. Это было очень умно с его стороны, ибо, поскольку корень этот настоящий, он сообщает его поэтическому таланту особенную силу. Чего Гауптману явно не хватает, — это творческого гения чистокровного поэта; чем он владеет в весьма высокой степени, — это прилежным и тщательно разработанным талантом наблюдательности, микроскопически тонкой наблюдательности, хотя и направленной на мелочи. Все попытки Гауптмана создать героя неизменно кончались неудачей. Вспомним Альфреда Лота, Вильгельма Шольца, Иоганна Фокерата, Флориана Гейера, литейщика Гейнриха — все они с художественной точки зрения только рыцари печального образа; вывести на сцену настоящего человека, действующего и борющегося человека, поэту в десяти драмах ни разу не удалось. Зато он создал множество эпизодических фигур, которые тщательно заимствованы из жизни. Его настоящая сфера — это драма среды; там, где он натывается на удачный сюжет, как в «Ткачах» и — в меньшей степени — также

в «Бобровой шубе», он создал поэтические произведения, которые сохраняют свое место в немецкой литературе. В этом не откажет ему никакой предубежденный критик, какое бы сильное предубеждение ни вызывала непереносная болтовня его поклонников, что Гауптман якобы *тот* мировой поэт, вокруг которого вращаются Гете и Шекспир, как хор звезд вокруг солнца.

В известном смысле можно сказать, что новая драма Гауптмана идет по среднему пути между тем, что он может, и тем, чего он не может, причем, как и всегда при таких компромиссах, он выявляет гораздо больше то, чего не может, чем то, что может. Пьеса имеет героя—возчика Геншеля, который обещает своей хорошей жене в ее смертный час не жениться на злой служанке, но после смерти жены нарушает это обещание и из-за второй жены теряет свое доброе имя, после чего, терзаемый угрызениями совести за измену своему слову, вешается. Сходный сюжет уже был разработан поэтом лет за десять перед этим в маленькой новелле «Сторож Тиль», в которой грубая чувственность второй злой жены покоряет себе сильного, но простоватого человека, пока в припадке бешенства он не убивает жену. В новелле Гауптман мотивирует весьма тщательно психологически все, что совершенно упускает в драме; возчик Геншель в первой сцене совершенно тот же, что и в последней, точно так же, как и его злая жена; между ними не разворачивается такая психологически-чувственная борьба, как в «Стороже Тиле», и так же мало обосновано человечески самоубийство Геншеля: страх пред призраком мертвой жены ведь только средством весьма сомнительной мелодраматике. Когда какой-то критик буржуазной прессы возвещает с помпой, что пять актов драмы представляют «пять мощных, вышелушенных из первичных недр жизни» картин, следует только отбросить помпу, и остается чувствительный, по справедливый попрек: это действительно только *картины*, которые проходят мимо зрителя; в пьесе нет никакого психологического позвоночника.

Этот недостаток тем меньше компенсируется изображением среды, что последняя только слабо связана с драматическим действием. Старая слабость поэта, привычка копировать даже незначительнейшие внешние черты своих моделей—черты, которые к его художественной цели не имеют и отдаленнейшего отношения, в этой пьесе обнаруживается особенно навязчиво. Гауптман изображает жизнь и хозяйство своего отцовского дома с таким обстоятельным довольством, которое делает весьма большую честь его сыновнему пиетету, но, к сожалению, не



имеет никакого отношения к судьбе Геншеля. Мы не совершаем никакой нескромности, говоря об этом, так как официальный биограф поэта, Пауль Шлентер, растрезвонил все эти вещи: хозяин гостиницы, Зибенгаар, великодушный, милосердный, обедневший в результате неудачной конъюнктуры человек, который в пьесе в десять раз больше говорит, чем действует, и есть отец поэта, а сам поэт выступает в образе благодетельного паж, раздающего куриный суп. Маски этих персонажей представляют точное подражание портретам отца и сына, которые Шлентер приложил к биографии поэта. Я хорошо знаю, что поклонники поэта видят во всем этом составляющий эпоху натурализм, которого не могут понять профаны, но если они в рабском копировании самой случайной действительности хотят видеть «новую форму искусства», то не стоило по этому поводу шуметь. Все это уже давным-давно похороненные истории.

Шопенгауэр, к которому они вообще питают симпатии, замечает вполне правильно: «Сущность всякого художественного произведения состоит в том, что оно дает одну только форму без содержания и делает это вполне явно и очевидно. В этом и заключается главная причина того, что восковые фигуры не производят никакого эстетического впечатления и поэтому не представляют художественного произведения (в эстетическом смысле), хотя они, если только хорошо сделаны, вызывают в сто раз большую иллюзию, чем может вызвать лучшая картина, и поэтому, если бы обманчивое изображение действительности было целью искусства, стали бы на первое место». Вместо драматически-психологического конфликта Гауптман дает пять картин, в которых восковые фигуры обманчиво воспроизводят действительность или, выражаясь более высоким стилем натурализма, действительно «вышелушены из первичных недр жизни», но всякое эстетически-драматическое действие при этом совершенно пропадает. Кто знаком с книгой Шлентера, тот терзается мучительнейшим образом от одной картины до другой; кто с ней незнаком, тот вообще не знает, что ему делать с пьесой Гауптмана.

Все это нисколько не опровергается «огромным успехом», который драма имела при первом представлении. Этот «огромный успех» — вполне искусственный предмет от начала до конца. В течение нескольких недель всюду трубили, что билеты на первые три или четыре спектакля давно уже распроданы. Когда, не имея возможности попасть на первое представление, я посетил третье, то не только можно было иметь сколько

угодно хороших мест, но и весьма умеренно наполненный театр принял драму с холодным равнодушием, несмотря на превосходную, в своем роде совершенно неподражаемую игру. Лишь после четвертого акта раздались громкие аплодисменты без всякого следа настроения, только потому, что распространился слух—тоже «натуралистическая» штучка,—что поэт находится в театре, и бравая публика пожелала на него посмотреть. Совершенно далекий от того, чтобы считать эту публику компетентным художественным судьей, я упоминаю о ее поведении во время третьего представления, чтобы установить, как обстояло дело с «огромным успехом» первого представления. Одна из главных задач критики—разоблачать всякое рекламное жульничество.

Во всяком случае отраднo, что Гауптман повернул назад от «Потонувшего колокола» к «Возчику Геншелю». Теоретики его искусства должны будут теперь снова быстро переделать свои тетрадки, и кто его знает, какие новые открытия—не принцип ли «вышелушивания»—они еще сделают при этом. Кто является истинным другом поэта, может только пожелать, чтобы Гауптман, на пути честного самопознания, выяснил себе, что может дать и чего не может дать, чтобы он, без всякой оглядки, посвятил себя искусству, которому нельзя служить ни праздным самолюбованием, ни деловыми рекламными махинациями.

### «Шлюк и Яу»

Драматическая продукция наших дней в первую очередь характеризуется бедностью. Правда, это бедность только в качественном, а не в количественном смысле...

Тем больше надежд возлагали на новый фарс, который поставлен был Гергартом Гауптманом в «Немецком театре» 9 февраля (1900 года). Он называется «Шлюк и Яу»—весьма обещающе звучащее название, которое было до бесчувствия использовано надоедливой рекламой, чтобы поджаривать на медленном огне ожидание любящей искусство публики. Вообще—эта реклама вокруг Гауптмана! Цырюльник Габи жестоко ошибается, когда в своих рекламах гордо возвещает: это достигнуто! Если бы он взял несколько частных уроков у Гергарта Гауптмана, он бы с раскаянием признал, что далеко еще не достиг вершины рекламного искусства. Это дело, которое начинается загодя: как только вместе с прекрасным маем кончается театральный сезон, в усердствующих газетах появля-

ются первые заметки о разнообразных сокровищах, которых надо ждать от Гауптмана в следующем театральном году. Прежде всего называются пять или шесть фарсов, которые имеет в работе «многосторонний и чрезвычайно продуктивный» поэт. Затем число этих шедевров постепенно уменьшается, но зато множатся восторженные указания на шедевр шедевров, который остался от всего этого великолепия к началу театрального сезона. Затем о нем начинают нашептывать в темных и таинственных рунических знаках, как о покрытом истукане в Саисе: приподнимают покрывало, чтобы показать ухо или кончик носа; день постановки десятый раз назначается и десятый раз отменяется, всегда, конечно, в силу оснований, бросающих новый свет на произведение; артисты, на долю которых выпала бессмертная честь «создать чрезвычайно трудные, но чрезвычайно благодарные роли», являются в бенгальском освещении, и наконец раздается последний барабанный бой по поводу «литературного события» утром того дня, вечером которого наконец должно быть снесено это великое яйцо.

На этот раз оно оказалось большой пустышкой: «Шлюк и Яу» — только новая вариация на стародревний мотив всемирной литературы, — мотив нищего, которого королевский каприз делает на один день королем, чтобы затем с придачей милостыни опять выбросить в толпу нищих. Возникший в детскую эпоху истории, этот мотив сохранил свою наивную свежесть только в детских сказках. Там, где он в исторически более развитые века выходит за пределы этих сказок, он становится весьма плоским, если только не приобретает горький и менее всего художественный привкус. Великие поэты всемирной литературы, использовавшие этот мотив, старались поэтому всегда осветить и углубить его художественно таким путем, чтобы в превратном мире поэзии отразить всю превратность действительного мира. Так поступили Кальдерон, Сервантес, Гольберг и другие. Существует, правда, известный пример в противоположном направлении. Это вводные сцены к «Укрощению строптивой» Шекспира, где лорд, только ради простого дурачества, без всякой, говоря словами Грассе, «шутки, сатиры, иронии и более глубокого смысла», затаскивает в свой замок вдрызг пьяного котельщика и заставляет своих слуг обходиться с ним, как с владельцем замка. Как ни мало эпоха Шекспира чуралась ядреных и даже грубых дурачеств, но и она вряд ли могла бы находить особую забаву в том, что вздорный дворянин позволяет себе слишком дешевые и в то же время слишком жестокие шутки с бедным парнем; поэтому Шек-



спир благоразумно использовал этот мотив только в двух бегло набросанных вводных сценах и заставляет своего лорда принести извинение:

Забава эта, если соблюсти  
В ней меру, нас изрядно развлечет.

Если Гауптман подхватил этот мотив, это, разумеется, его святое право. И если бы он был действительно тем великим поэтом, которого видят в нем его восторженные поклонники, наша эпоха дала бы ему достаточно богатый материал, чтобы наполнить старый мех новым вином. Но кто следил за его поэтическим развитием критическим взором, тот ни на минуту не мог сомневаться, что он пойдет по стопам великих, которые до него шли этим путем, и едва только мы насладились первой сотней трескуче-холодных стихов, как уже поняли, что на этот раз избранным оказался Шекспир. Этот выбор в известной степени диктовался сам собой, как только Гауптман отказался видоизменить старый мотив. К тому же он плохо понял свой образец, что, как известно, случается с ним не в первый раз. Он проглядел «скромную меру», которую так настоятельно рекомендует Шекспир. Что у Шекспира проходит перед нами в двух беглых сценах, у Гауптмана размазывается в шесть актов, из которых, к счастью посетителей «Немецкого театра», поставлены были только пять. Пьеса провалилась с треском, хотя за Гауптмана сражалась столь же многочисленная, сколь и фанатическая и столь же фанатическая, сколь и бестактная клака.

Критический анализ этой халтуры был бы нецелесообразен. Только в самом начале удаются еще автору несколько тощих шуток весьма слабой комической силы, не столько благодаря остроумию поэта, сколько благодаря искусству актеров, а дальше тянется болото беспросветной скуки, из которого только в четвертом акте опять попадаешь на более твердую почву, а именно на песок цирка, где клоуны проделывают свои сальто-мортале. Кульминационная сцена этого акта, в котором сходится нищий Шлюк, переодетый княгиней, и нищий Яу, переодетый князем, была бы освящена в самом захолустном театре. Театр, имеющий художественные претензии, такая сцена просто позорит. Так же точно, как состряпана вся фактура пьесы, состряпаны и ее характеры. Все придворное общество обработано по одному условному штампу. Только разве в обоих бродягах, особенно в Шлюке, заметна еще работа поэта, если и тут мы не имеем дело только с обманчивой видимостью,



которая вызывается превосходным исполнением этих ролей. Последний акт, в котором оба бродяги опять валяются в уличной яме, дает мораль или философию пьесы; Яу находит, что бродяга, если хорошо всмотреться, в сущности так же счастлив, как и князь. Это такая же дешевая, как и почтенная мудрость, но если бы Гауптман сумел воплотить в своем фарсе художественно даже такую премудрость, это еще было бы приемлемо. Но прищипленная напоследок, эта морально-философическая максима производит такое впечатление, как если бы на бутылку обыкновенной сивухи наклеили этикетку, которая гласит, что в ней содержится по меньшей мере кислое вино.

Как только кончается эта попытка, невольно задаешь себе вопрос: неужели Гауптман не имеет среди своих многочисленных поклонников даже одного честного друга, который во время отсчетов бы ему ставить на сцене такую стряпню? Или, если такого рода попытки были сделаны,—на что указывает исключение одного акта и, повидимому, после возникший, выдвигающий в защиту пьесы смягчающие обстоятельства пролог, неужели они потерпели крушение вследствие самомнения Гауптмана? Как бы то ни было, сражение проиграно, и мелкие средства, при помощи которых и теперь продолжает орудовать клика Гауптмана, делу ничуть не помогут. Честные поклонники поэта, несмотря на всю их однобокость, чувствуют себя, точно пораженные оглушающим ударом; им кажется, что Гауптман уже накануне полного истощения своих поэтических дарований. Это опасение было бы вполне основательно, если бы Гауптман был тем, чем они его считают: великим или даже величайшим поэтом. Клейст, Геббель и даже Гете и Шекспир писали полуудачные или иногда совсем неудачные вещи, но они никогда не становились банальными и нигде из их поэтических произведений не скалит нам зубы голое бессилие. Следы силы видны и в наиболее слабых вещах, написанных ими. Если мерять Гауптмана этой меркой, то от него уже не приходится ждать ничего.

Но мы, все другие, кто, несмотря на полное признание всех действительных достижений Гауптмана, никогда не отказывались от права критического отношения к нему,—мы не должны еще отказаться от всякой надежды. Отвергая целиком его печальный недостаток, мы не отвергаем еще всего поэта. Гауптман—не творческий гений, он даже не очень крупный талант, а поэтическая продукция таких относительно слабых, по существу эклектических, опирающихся на чужие образцы, поэтических дарований обыкновенно весьма неоди-

накова. Все зависит у них в большинстве случаев от удачного сюжета и удачного момента, от самокритики и самодисциплины, от собранной силы воли, которая умеет развить и умеренное дарование и держать его в твердых руках. Где вода должна быть поднята при помощи обширной системы всякого рода насосов, там она не течет так живо и равномерно, как настоящий родник. Правда, Гауптман, при всей неравномерности его поэтического творчества, ни разу еще так основательно не промахнулся, как в «Шлюк и Яу», но и дым благовоний, которым обволакивает его суетливая клика, никогда еще не был так густ, как в последние годы. Без той осмотрительности и предусмотрительности, с которой он прежде подражал Ибсену, Толстому, Мольеру и другим, он хотел теперь подражать Шекспиру и получил при этом дубиной исполина такой удар, который, надеемся, будет для него так же целителен, как был вполне заслужен.

Именно этому невероятному культу гения деляческой клики и клики Гауптман в первую очередь обязан своим постепенным упадком. Поэтому было бы совершенно ошибочно только из уважения к прежним заслугам пройти с снисходительным молчанием мимо его новой ошибки. Сколько бы ни имела доводов в свою пользу такая тактика, при существующих условиях драматургу Гауптману можно помочь лишь путем резкой критики. Он только сильно потерял бы, если бы не обратил на нее внимания. Глубже снизиться, чем в «Шлюк и Яу», нельзя, и самая прочная репутация не выдержит еще одного или двух таких ударов. Зато нет никакого действительного основания думать, что Гауптман, если он вспомнит только о своих лучших достижениях и о своем лучшем прошлом, не найдет опять свою настоящую дорогу.

### «Михаэль Крамер»

Своим новым произведением «Михаэль Крамер», «драма художника», как она называется, Гергарт Гауптман опять испытал то, чем он согрешил в своем фарсе «Шлюк и Яу». Это не значит, что она в каком бы то ни было отношении представляет шедевр или может даже равняться с лучшими произведениями Гауптмана, но это — честная работа, в достоинствах и недостатках которой явственно видны следы поэта и которая не пострадала намеренно от того, что она, в отличие от последних драм Гауптмана, попала на сцену без всякой предварительной, весьма отвратной, газетной рекламы.

Правда, как раз то, что приносит честь самому поэту, — твердая воля подняться тем выше, чем ниже он упал, — в известной степени стало роковым для его поэтического произведения. Драматический конфликт должен проистекать из внутренней глубины двух художественных натур: отца, который только талант, но серьезный, сильный, сознающий свои обязанности характер, и сына, который гениален, но загулял и опустился. Все остальные персонажи пьесы находятся на заднем плане и во всяком случае набросаны без всякой претензии на оригинальность, как и само действие пьесы порядком скучно и пусто. Драматический интерес сосредоточивается исключительно на борьбе отца с сыном, и только как художников. Именно это имел в виду поэт, а не набивший уже оскомину конфликт между ограниченно-солидным отцом и гениально-легкомысленными сыновьями.

Но как раз то, что Гауптман хотел подчеркнуть, ему не удалось сделать. В немалой степени вина за это лежит в самой теме. Известно, с каким трудом все, что может быть названо «драмой художника», то-есть с каким трудом все сценические произведения, драматическим узлом которых должно стать внутреннее творчество художественных натур, могут быть воспроизведены при свете рампы. В таких случаях много слышишь о художественных вещах, но очень мало видишь их. Трагика превращается в риторику или художник становится любым дюжинным человеком; пред нами уже не Рафаэль или Рембрандт, а Гинц или Кунц, на которых напялили маску Рафаэля или Рембрандта. Так и в «Михаэле Крамере» в конце концов остаются бушующий старик и легкомысленный мальчишка. Что один из них с железной энергией и целомудренной правдивостью работает над образом Христа, а другой набрасывает блестящие эскизы, мы должны верить на слово поэту; все драматическое развитие приводится в движение не при помощи этого рычага, как это, однако, должно было бы быть в «драме художника».

Но Гауптман к тому же значительно усугубил лежавшую в самом предмете трудность тем, что изобразил молодого Крамера слишком издорным и пустым парнем. Верить, что этот жалкий шут — действительно художественный гений, нет никакой возможности, ибо это превышает меру психологической достоверности, обязательную для драматического поэта. Конечно, молодой Крамер — жертва своей отталкивающей наружности. Внешний урод становится им и внутренне. Но этот расчет сделан без гения, которым он все же должен отличаться. Че-



ловец, обладающий только искрой гения, имеющий хотя бы только зародыш эстетического вкуса, не может до такой степени сделаться, употребляя берлинское выражение, «Fatzke» (паяц). Третий акт, в котором молодой Крамер позволяет пьяным филлистерам в кабаке издеваться над ним, чтобы после от стыда и раскаянья броситься в воду, встретил на первом представлении ледяное молчание. Нет возможности представить себе, что здесь совершается трагическая судьба; напротив, мы видим только дурака, который переносит все издевки пьяных мещан и убегает от них в бешенстве, чтобы завтра опять дозволить это издевательство, как он позволял его вчера и позавчера.

Что мы должны при этом чувствовать,—мы узнаем только в четвертом и последнем акте из речи отца над трупом сына: «Что знали о нем эти пошляки, дубины и чурбаны в образе человеческого? О нем, и обо мне, и о наших муках? Они затравили его на смерть. Убили, как собаку! Да, они убили его,—это я имею право сказать». И опять-таки мы должны верить этому плачущему отцу на слово, так как в первых трех актах поэт либо совсем не сумел пластически представить «наши муки», либо лишь в такой степени, чтобы нам стала понятна скорбь отца по поводу гибели несправимого, разгульного сына, но не скорбь художника по поводу трагической гибели художественного гения.

Если третий акт с его пресными кабацкими сценами страдает необычайной плоскостью, то четвертый акт, в сущности представляющий только монолог отца у гроба сына, страдает необычайной взвинченностью. Звучат и некоторые потрясающие ноты, но преобладает темное, мистика и также, в известной степени, самовосхваление: «Все, что теперь видно на его лице, все это было в нем. Я это чувствовал, я это знал, мне это было ведомо в нем, и все же я не мог его взять, это сокровище. Теперь его взяла смерть. Все полно теперь ясности вокруг него, она исходит от него, от его лица... Становишься вообще таким маленьким: всю жизнь был я его школьным учителем. Я с ним дурно обращался, и вот он теперь так высоко поднялся надо мной. Я, возможно, задушил этот росток. Может быть, я застил ему солнце, и он зачах в моей тени. Но он не хотел меня признавать, и если ему, возможно, не хватало друга, то я не мог быть этим другом... Раскаяние? Я не знаю раскаяния! Но я совершенно подавлен. И как жалок я в сравнении с ним. Я смотрю теперь на него снизу вверх, точно он мой старейший предок!.. Куда нам идти, куда стремиться? Почему мы ликуем, имея пред собой неизвестное? Мы, ничтожные, затерянные в не-



объятности? Словно мы знаем, чем все это кончится. Так ликова-вал и ты! И что знал ты? Ни радостей земных, ни неба попов! Ни то и ни другое, но что... (с поднятыми к небу руками) что же будет там, в конце?» Этим смиренным вопросом заканчи-вается драма.

Вершина ее несомненно в четвертом акте. Несомненно также, что Гауптман хотел дать в этом акте свое лучшее, и больше, чем он до сих пор дал. Он теряется в глубокомыслии там, где говорить просто, человечески, естественно удалось Гете и Шекспиру, но именно потому не дается ему. Как только драматург Гауптман начинает философствовать, он всегда застревает в на-пыщенной тривиальности, ему не хватает законченного миро-воззрения, без которого немислим великий поэт. Крупные успехи, которыми он больше обязан своей энергии и прилежани-ю, чем полноте и силе своих природных дарований, делают вполне понятным, что он стремится к более высоким лаврам, но грань, которая отделяет его от этих лавров и после двенад-цатой драмы, после «Михаэля Крамера», не стала ни на йоту ближе.

### «Красный петух»

... Если бы это зависело от нас, мы и сегодня выступили бы против отрицательного приговора, который премьерная пу-блика «Немецкого театра» вынесла 27 ноября (1901 года) про-должению «Бобровой шубы» — «Красному петуху», столь излю-бленной Гауптманом «трагикомедии» в четырех актах. Однако мы должны опять констатировать, к нашему сожалению, что эта драма так же неудачна, как и вообще драмы Гауптмана последних лет. Мы не хотим думать, что поэт написал продол-жение «Бобровой шубы», чтобы показать, что преступник, на-рушивший законы священной собственности, в конце концов будет настигнут Немезидой. Во всяком случае он поступил неблагоприятно, когда задумал написать продолжение такой законченной в себе и проникнутой здоровым юмором комедии, как «Бобровая шуба». Такие продолжения вообще редко удаются. Гете и Сервантес потерпели с ними неудачу, и Гауптман тем менее мог рискнуть на такое смелое дело.

Гауптман достиг только того, что сильно испортил две фи-гуры, о которых можно было сказать, что он сумел сделать их с большим мастерством совершенно жизненными. Окружной начальник фон Верган, этот забавный дурак из патриотических карьеристов, в новой комедии превратился в скучного осла. А что случилось с матушкой Вольф! Симпатичная и веселая баба,

которая с наивно-плутовским природным остроумием пытается в маленьком кругу нивелировать неравенство собственности, стала теперь преступницей не только в уголовном смысле, поджигательницей, которая поджигает свой дом, чтобы получить страховую премию, и навлекает подозрение на бедного тупоумного дурачка, или же оставляет его под подозрением, что именно он совершил этот поджог. Правда, и сам Гауптман чувствует, что этот сюжет мало подходит для комедии, и делает из него поэтому трагикомедию. Отец бедного идиота, бывший жандарм, нападает на след преступления матушки Вольф и терзает ее всякими угрожающими намеками, пока она в четвертом акте не умирает естественной смертью. Но этот трагический элемент ничуть не лучше комического элемента пьесы, и ее можно только потому назвать трагикомедией, что трудно сказать, где в ней торчит трагедия и где комедия.

«Бобровая шуба» была бедна действием, но богата веселыми перипетиями, которые непринужденно вытекали из характеров действующих лиц. «Красный петух» еще беднее действием и совершенно лишен всяких веселых моментов. Пресловутая «миниатюрная живопись» Гауптмана затрачивается на внешние мелочи, которые бесследно скользят мимо зрителя и читателя. Сильная сторона Гауптмана, которая ему обеспечивала большой успех, всегда состояла в том, что он действительно умел создавать миниатюры. Так, в первую очередь, в «Ткачах», где потрясающий сюжет мог быть обработан только в ряде миниатюр, но также и в «Бобровой шубе», в «Коллеге Крамптоне», да же еще в «Возчике Геншеле». Но жизнь нашего драматурга не так богата, чтобы давать ему в неисчерпаемом изобилии новые сюжеты. Выработать себе путем изучения широкое мировоззрение Гауптман не сумел, как об этом свидетельствует его полная беспомощность по отношению к историческим сюжетам, в особенности в «Флориане Гейзере». Он всегда держался вдали от механики всемирной истории и, гордый мнимой аристократичностью, плотно замыкался в своей поэтической келье от великих движений современности. Что же удивительного, что поток его творчества, который когда-то, как казалось, начал таким широким размахом, постепенно теряется в песках?

Нельзя, конечно, этот все более безнадежный упадок ставить только на личный счет поэта. Наступил вообще конец натурализма, который так долго кичился тем, что открывает новую мировую эпоху в искусстве. Не с чувством удовлетворения или злорадства говорим мы это, ибо мы тщетно ищем первых знамений более высокой формы искусства, которая возвысилась бы

над натурализмом, как последний в свое время возвысился над капиталистическим зачумлением искусства. Но нельзя закрывать глаза пред воочию выпирающим фактом, и в эти дни разочарования мы считаем себя вправе напомнить, что мы всегда относились отрицательно к рекламным преувеличениям, с которыми выступали пророки натурализма, пытавшиеся раздуть Гергарта Гауптмана до размеров второго Гете или Шекспира. Так хорошо уже давно не чувствует себя буржуазный мир, и если бы он с самого начала выступал более скромно, ему не пришлось бы сегодня чувствовать себя так тошно и скверно. Натурализм представлял весьма достойный внимания и отрядный эпизод. В особенности Гергарт Гауптман обеспечил себе некоторыми своими драмами прочное место в истории немецкой поэзии, но гибнущий мир не может породить новую мировую эпоху в искусстве.

Стоит ли, однако, вдаваться по поводу «Красного петуха» в такие обширные рассуждения? Конечно, нет, если бы только можно было что-нибудь хорошее сказать о самой пьесе. С этой трагикомедией Гауптман попадает в опасную фазу развития, когда поэт начинает уже копировать самого себя,—фазу, которая в области искусства имеет такое же значение, как легочная чахотка в области физической природы. В поэтическом образе Гауптмана все больше проступают гиппократовские черты, но кто живет, может еще надеяться, и если бы поэт «Ткачей» мог еще раз воскреснуть для нового творчества, мы бы ему пожелали этого уже только ради его шедевра.

### «Бедный Генрих»

После полных и половинных неудач, которые отмечают в последние годы драматическую продукцию Гергарта Гауптмана, «Бедный Генрих», «драма из области германской саги», представляет опять шаг вперед. Правда, далеко не такой, как «Ткачи» или «Бобровая шуба», но все же шаг вперед, который может опять внушить уважение и симпатию к поэтическому творчеству Гауптмана.

Сюжет своей новой драмы он заимствовал не столько из «Германской саги», сколько из поэтического рассказа средневерхне-немецкого поэта Гартмана фон Ауе, а этот, в свою очередь, работал по латинскому оригиналу, который, правда, сводится к первоначальному языческому представлению. Это история богатого рыцаря, который, страдая неизлечимой проказой, может быть исцелен только кровью чистой, добровольно



приносящей себя в жертву, девы. Дочь одного из его крестьян хочет принести себя в жертву, не из сострадания или из естественного чувства, а в надежде, что ее самопожертвование принесет ей спасение собственной души. Бравый рыцарь сам сначала смеется над этим ребяческим планом, но чем ближе подкрадывается к нему смерть, тем сильнее разгорается в нем любовь к жизни: он принимает жертву девушки и едет вместе с ней в Салерно к врачу, который может совершить чудо излечения рыцаря кровью девы. Она уже лежит на операционном столе, а в это время больной, который видит ее через дверную щель, совершенно подавлен этим трогательным зрелищем; сердце его обращается к богу, так как он видит, как это детское сердце добровольно отдается богу в смертный час; он смиряется и принимает на себя теперь уже добровольно свою болезнь, как волю господню. Он избавляет девушку от смерти и возвращается домой вместе со спасенной, которая в свою очередь до смерти огорчена тем, что не достигла вечного блаженства. Но господь милосерд и дарит свою милость тому, кто пред ним смиряется. Так он снимает проказу с рыцаря, а затем девушка становится женой своего не только физически ею спасенного, но и духовно просветленного господина.

Достаточно вспомнить поэтический рассказ Гартмана фон Ауе хотя бы в этих общих чертах, чтобы сейчас же понять, что средневековая церковь первоначально языческое, а также и варварское представление о целительной силе жестоко пролитой девической крови перевела на язык религиозных представлений и в своем роде цивилизовала. Девушка хочет добровольно пожертвовать собой, чтобы попасть в царство небесное; когда она уже голая лежит на операционном столе в Салерно, и врач уже оттачивает нож, чтобы резать ее, он весьма настойчиво допрашивает ее, побудили ли ее к этому самопожертвованию какие-нибудь другие побуждения или угрозы господина, а не только совершенно чистая, свободная воля. Больной проказою, «бедный Генрих», вначале тоже не переносит свой жребий Иова с терпением Иова, а проклинает час, когда родился, и смеется над трогательной верой девушки в бога. А затем им овладевает трусливый страх смерти, и он без всякой жалости соглашается тащить жертву на алтарь смерти, пока бог в последнюю минуту не просвещает его сердце. Так богатый рыцарь избавляется от своей проказы, и в его законной супружеской постели потухает влечение бедной девушки к небесному жениху, — милая шутка, которой церковная легенда смеется над собой после того, как она поглотила в себе языческую сагу.



История бедного Генриха представляет прямо классический образец той манеры, с помощью которой средневековая церковь умела справляться с языческими традициями, а потому романтики, которые вновь открыли средневековую немецкую литературу, считали поэтический рассказ Гартмана мастерским произведением. Напротив, великий язычник Гете весьма отрицательно относился к отвратительной теме этого поэтического произведения, а Гервинус ставил себе с своей современной буржуазной точки зрения следующий вопрос: «Если нам теперь уже трудно понять это аскетическое христианство даже только с религиозной стороны, то должны ли мы еще одобрять его нравственно или восхищаться им эстетически?.. Что придется сказать, когда здесь наиболее странные особенности христианского правоверия и их чудотворное влияние на человеческую душу определяют содержание поэмы, когда и без того с таким трудом раскрывающаяся природа человека покрывается мантией религиозной фантастики? Чудесное воспринимается с трудом, когда оно выводится из сказочных и непостижимых сил, которые не пользуются общими симпатиями всех людей. Это вовсе не значит, что легенда должна быть раз навсегда отвергнута, как таковая;... какое поэтическое действие может произвести легенда,—это показали такие рассудительно мыслящие люди, как Гете и Ганс Сакс, но они как раз и переносили своих сынов божьих и чудотворцев в самые жуткие повседневные истории и происшествия. Слишком большое уважение к сюжету вредило в средние века всякой поэзии». В этих словах Гервинуса заключается слишком строгое суждение о Гартмане фон Ауе, от которого нельзя требовать, чтобы он в конце двенадцатого века смотрел на свой сюжет в свете девятнадцатого, но зато слова Гервинуса целиком относятся к новейшей драме Гауптмана: «слишком большое уважение к сюжету» представляет основную ошибку этой драмы, которая в сущности есть едва ли больше, чем переработка в диалогической форме средневекового немецкого сказания.

Литературная лейб-гвардия Гауптмана, которая отнюдь еще не вымерла, хотя в силу основательных причин уже не так сильно шумит, как три года назад, пустила в ход крылатое словечко, что Гауптман совершенно переработал поэтически традиционный сюжет и перенес центр тяжести психологического развития из души героини в душу героя, который в средневерхне-немецком эпосе играет только очень пассивную роль. Но это верно лишь формально, поскольку Гауптман на первый план выдвигает прокаженного рыцаря, а не благородную деву,

которая с своими мечтами о небесном царстве должна была отступить назад в современной драме, иначе последняя рисковала бы превратиться в религиозную мистерию страстей господних. Но совершенно неверно, что Гауптман хоть в малейшей степени преобразовал или даже углубил психологическое развитие рыцаря, как оно дано у Гартмана фон Ауе. В весьма широкой экспозиции двух актов тревога и забота по поводу надвигающейся болезни, в третьем акте — нарастающее отчаяние, в четвертом — трусливая боязнь смерти, в пятом акте просветление и искупление: все это шаг за шагом является поэтическим подражанием средневековому эпосу. Скорее можно было бы сказать, что Гауптман упростил психологическое развитие; то, что верующий Гартман наивно и чистосердечно приписывает «Христу-спасителю», Гауптман вычурно, фразисто, тривиально ставит на счет какого-то «божества». Мы приводим только один образчик: как бедный Генрих в пятом акте изображает минуту, когда, согласно легенде, на него нисходит божественное просветление:

Свершилось чудо, исцелился я.  
..... Ведь ты подобен телу  
Без сердца, голему, бездушной твари,  
Что колдуном, не богом, создана  
Из глины, камня, или из металла,  
Покуда божество потоком чистым,  
Прямым, стремительным не ворвалось  
В таинственный покров, что ограждает  
От творческого чуда нас. Тогда лишь светом  
Ты озарен, и из груди твоей  
Небесное наружу мощно рвется,  
И рушатся твоей темницы стены,  
И ты — весь мир — спасен и растворен  
В любви предвечной.

Что это божество с таинственною скорлупой действительно представляет психологически углубленную переработку «христа-спасителя», вряд ли кто-нибудь возьмется серьезно утверждать.

События в самом Салерно происходят в драме за кулисами. Вследствие этого и без того незначительное драматическое действие сводится почти к нулю. На протяжении четырех длинных актов мы слушаем, как бедный Генрих, в ходе развития своей болезни, горюет и жалуется, проклинает и бушует, пресмыкается и стонет; в пятом он рассказывает о своем спасении и счастье:

Как прекрасно:  
Постигнуть наслажденье и владеть  
Своею радостью. Глубины бездны  
Разверсты под судном, что нас несет,

И если кто, нырнув туда, обратно  
На палубу вернулся невредим,  
То смех его, коль он раздался снова,—  
Ценнее золота.

Несколько других персонажей в драме выведены в сущности только для того, чтобы выслушивать монологи Генриха, включая и деву Отогебе, которая в своей экстатической, полужемной, полунебесной восторженности не поддается никакому драматическому развитию. Поэтому драма на сцене чрезвычайно утомляет. И когда поклонники Гауптмана заявляют нам, что ее необходимо читать, чтобы насладиться всеми ее красотами, то это весьма слабое утешение. Конечно, некоторые места могут доставить удовольствие, но в конце концов и книгу бросишь без настоящего удовлетворения. Гауптман не отличается богатством мысли и еще меньше философской шпиротой поэтического прозрения, да и стихи его чаще спотыкаются на ходулях Шекспира, чем шествуют на них.

Кто мог бы утвердительно сказать, что легенду о бедном Генрихе можно наполнить современным содержанием? Только поэтический гений мог бы ответить на этот вопрос делом. Гауптман не является этим гением и никогда им не будет. Он не в состоянии воспроизвести эту средневековую легенду хотя бы только из духа ее времени или сделать ее проводником современных проблем. Он, поэтому, примешивает к церковной мистике, которая все же была некогда настоящим вином, приводившим в опьянение целый мир, просветительскую пресную волицу. Мало-мальски строгой пробы драма эта не выдерживает ни в чтении, ни на сцене.

Но в каждом ее явлении видно, что Гауптман с честным старанием стремился к высокой цели, и уже одно это обеспечивает «Бедному Генриху» известную меру симпатии и уважения, которую трудно было воздать произведениям Гауптмана за последние годы.

### «А Пиппа пляшет»

«Не стоит искать смысла в этой идейной неразберихе, в этой символической чертовщине, в этом пустом, раздутом сказочном мешке». В таком тоне пишет большинство критиков ежедневной прессы о «сказке стекольного завода», которую Гергарт Гауптман окрестил изысканно-манерным названием «А Пиппа пляшет» и в первый раз поставил в Лессинг-театре 19 января (1906 года). Критики на этот раз вполне правы, и мы охотно

отказались бы и с нашей стороны подписать этот вполне основательный приговор, если бы не считали необходимым выступить против несправедливости, которую они в данном случае проявляют по отношению к поэту.

Героиней «сказки стекольного завода» является танцующая Пиппа, дочь итальянского стекольных дел мастера, который работает в стекольном заводе в Исполиновых горах. Драма начинается в горном кабаке. В то время как отец Пиппы играет в карты с несколькими стеклоделами и, в меру своих способностей, обьегоривает их, Пиппа своими танцами очаровывает сразу троих: директора стекольного завода, старого стеклодува Гуна, одичавшего лесного человека, и странствующего подмастерья Михеля, который в полночь попадает в этот кабак. Между тем раскрывается шулерство отца Пиппы; он пытается удрать, но обманутые настигают его и убивают. Его крики о помощи вызывают из кабака всех, кроме Пиппы и Гуна. Эту ситуацию лесной человек использует, чтобы схватить нежную девушку и потащить в свою полуразрушенную хижину.

Во втором акте начинается высшее чарованье сказки. Пиппа чувствует себя жутко в мрачном жилище чудовища, которое относится к ней с непостижимой нежностью. Однако скоро является подмастерье Михель, стучится в дверь и просит глоток горячего кофе и место у очага. В «звериной ярости» старый Гун выбегает с «тяжелой дубиной», но довольствуется тем, что время от времени выпускает загадочный призыв «юмалай», тогда как Михель благодушно входит и после всяких мало-вразумительных бесед с Пиппой решает отправиться вместе с ней на ее родину в Венецию.

Два последних акта разыгрываются один за другим, без всякого перерыва, в горном домике, в котором обитает—как гласит афишка—«мифическая личность» Вани. Комната его наполнена всякого рода редкостями, главным образом старинными моделями кораблей, свисающими с потолка. Самому Ванну «девяносто с лишним лет, но выглядит он так, точно старость только умножила его силу, красоту и молодость». Появляется директор стекольного завода. Вани должен ему сказать, где находится Пиппа. При помощи чар он привлекает к домику Пиппу, которая является и умоляет о помощи, ибо ее Михель застрял в снегу. Вани и директор спасают его, и директор, излечившийся от своей страсти, исчезает со сцены. Зато Вани в свою очередь очарован Пиппой, но благородно преодолевает себя в следующем монологе:



Ворвались чары в двери хижины моей,  
Лед мудрости пробили златокудрые;  
Я здесь их приютил с отцовской нежностью,  
Коварством стариковским направляемой.  
Да кто же этот парень, чтоб отдать ему  
Дитя божественное, чьим дыханием  
Мои суда в движение приводятся, —  
На потолке скрипят, поют, качаются.  
Ужель под паруса сажать мне Михеля?  
Не лучше ли самому со всей флотилией  
Поплыть с ней вместе для отвоевания  
Покинутых небес? О, лед на темени  
И лед в крови! Вы оба быстро таете,  
Нечаянным дыханьем счастья тронуты.  
Дыханье дивное, не разжигай во мне  
Огня страстей и похоти безудержной,  
Чтоб, как Сатурн, своих я не поиграл детей!  
Спокойно спите! Охраню для вас я то,  
Что преходяще. Уплывайте от меня,  
Как образы, пока еще не существо  
Моя душа, а образ... Плесневейте же,  
Мои суда, я не готовлюсь к плаванью.

Более того, когда старый Гун, в поисках за Пиппой, является в дом, Ванн в борьбе подминает под себя дикого, первобытного человека:

Таков уж рок, проклятый великан!  
Большой и сильный зверь, врывайся в стойла!  
А в этой заснеженной божьей хате  
Нет для тебя жратвы.

Стоны побежденного Гуна вызывают сострадание даже у Михеля и Пиппы, но Ванн не позволяет им помочь старику: «Здесь места нет пощаде. Здесь бушует ядовитый зуб и накаленный ветер. Здесь силы урагана исторгают мучительный крик неистового богопознания. Слепые, безжалостные, они выдирают его из рычащей и бессловесной от ужаса души».

Михель, напротив, должен выйти и призвать смерть. Но Михель не соглашается, и Ванн сам идет. Пока его нет, Гун просит, чтобы Пиппа танцевала. Под аккомпанемент окарины, на которой играет Михель, Пиппа пляшет все более дико и вакхически, а Гун в неистовом бешенстве отбивает кулаком ритм танца. Затем Пиппа и Гун умирают, Михель слепнет и ослепший теперь один направляется в Венецию.

Читатель знает теперь содержание драмы и вместе с тем некоторые образчики ее безвкусно-напыщенного языка. Понятно, почему большинство критиков отказалось вообще от мысли внести какой-нибудь смысл в эту бессмыслицу. А те немногие, которые взяли на себя эту муку, не заслужили даже благодар-

ности автора. Ибо едва их остроумные и проницательные интерпретации появились на свет божий, как Гауптман их оптом и в розницу отвергнул. Он сам раскрыл какому-то интервьюеру внутреннейшие тайники своей поэтической души и заявил, что в своей героине Пиппе он хотел изобразить красоту; что касается остальных персонажей, то он почти без всяких околичностей признал, что он собственно под ними ничего не подразумевал: это только фантастические видения, которые ему взбредли в голову.

Но мы уже больше чем достаточно говорили об этой ничемной пьесе, а критика ежедневной печати на эт т раз отхлестала эстетическую фривольность Гауптмана с достодолжной эстетической резкостью. Однако она, или, по крайней мере, часть ее, слишком сурово относится к поэту, когда говорит о его «ужасном крахе» и не может понять этот неудержимый упадок едва лишь сорокалетнего человека. О таком упадке и крахе могут, по нашему мнению, говорить только те, которые видели когда-то в Гауптмане второго Гете или Шекспира, выдающегося гения или мирового поэта. Они секут теперь своего идола, потому что он не оправдал надежд, которые они без всякого основания на него возлагали. Гауптман уже потому не принадлежит к великим поэтам, что его поэтический талант по существу своему мало самостоятелен. Он всегда искал опоры в более крупном и могучем таланте, чтобы идти уверенным шагом. «Крестные пьесы» отдельных его драм уже неоднократно перечислялись. Сила его заключалась в тонкой миниатюрной работе. Большим счастьем его жизни была встреча с Арно Гольцем, который направил его в область натурализма, правда, ограниченную, но именно потому для Гауптмана наиболее пригодную область. В этой области он создал вещи, которые останутся в немецкой литературе, — «Бобровую шубу» и в особенности «Ткачей», его шедевр, при создании которого помогали и другие моменты, благоприятные для особенностей его таланта. Но точно так же, как «Ткачи» выявили целиком весь талант Гауптмана, так сейчас же после них «Флориан Гейер» с неумолимой жестокостью указал на пределы этого таланта. Крупные исторические и философские темы совершенно не под силу Гауптману; здесь он всегда оставался второклассником, как выразился совершенно верно один буржуазный критик. Гауптман уже и потому не гениальный поэт, что у него совершенно отсутствует бессознательно уверенное творчество гения. Он уже с самого начала — как показывает его тривиально напыщенная «Судьба Прометидов» — роковым образом ошибся насчет формы и пределов своего дарования. Только постороннее влияние вывело его на настоящую дорогу, но затем

опять толкнуло на ложный путь. Если величайшим счастьем его жизни была встреча с Гольцем, то величайшим несчастьем для него стало то, что он попал в руки Брама и вообще школы Шерера. Не отрицая эстетических и литературных заслуг этой школы, следует признать все же, что она с самого начала была чужда всем революционным тенденциям современности и меньше всего могла дать поэту то, чего ей самой не хватало и в чем он особенно нуждался: историческое и философское образование. Зато она сделала его образцовым мастер-поэтом современности, со всей — выразимся повежливей — хлопотливой деловитостью горячо преданной школы. А именно это представляет самый скверный яд для таких поэтических натур, как Гауптман, поэтических натур, для которых неустанная самокритика является необходимейшим условием всякого успеха. Так в Гауптмане развилось самомнение, которое повело его от поражения к поражению и в конце концов привело к тому, что в этой «сказке стекольного завода» он дал такую гниль, которая начинает открывать глаза даже самым восторженным его поклонникам.

Если бы этому неудачному произведению удалось раскрыть глаза и самому творцу его, то не пришлось бы говорить об «ужасном крахе» Гауптмана. Кто лет двадцать назад читал «Судьбу Прометидов», эти невероятнейшие пошлости, облеченные в напыщеннейшие фразы, никогда не предсказал бы этому поэту крупное будущее. И все же Гауптман после того создал «Ткачей» и «Бобровую шубу». А ведь «сказка стекольного завода» вовсе не хуже «Судьбы Прометидов». В ней обнаруживается не столько упадок, сколько факт, что Гауптман становится совершенно неудобоваримым, как только он начинает философствовать. Но этим еще не сказано, что в той области, в которой он действительно обладает художественным талантом, он не создаст еще чего-нибудь прекрасного.

Все зависит от того, сможет ли еще Гауптман освободиться от слепой самонадеянности, которая развилась у него не то по собственной глупости, не то по чужой вине. Не дело критика судить об этом.

### «Заложница Карла Великого»

... Современный театр стал таким же капиталистическим предприятием, как и всякое другое: между отдельными театрами свирепствует самая ожесточенная конкуренция. Возможно, что при этом одни из них делают хорошие дела, тогда как другие кончают крахом. Но с искусством это не имеет ничего общего.



В высшей степени неблагоприятная задача искать следов этого искусства там, где фактически решающее слово принадлежит безоглядной денежной спекуляции.

Таких следов месяц январь (1909 года) в берлинской театральной жизни насчитывает два, и оба они заслуживают упоминания на страницах нашего журнала: постановка новой драмы Гауптмана в «Лессинг-театре» и новая сценическая обработка первой драмы Шиллера в Немецком театре. «Заложница Карла Великого» — так называется «драматическая легенда», как Гауптман окрестил последнее дитя своей драматической музы. Это весьма неудачное дитя, как и многие прежние его братья и сестры; каждый театр с презрительным смехом отклонил бы эту пьесу, если бы она была написана не Гергартом Гауптманом, а другим поэтом с еще неизвестным именем, а потому она принадлежит театру только как особой отрасли капиталовложения. Но сам поэт имел в виду нечто совершенно другое. Иначе он не заставил бы шестидесятилетнего императора Карла в продолжение четырех длинных актов охать и вздыхать из-за старческой любви к заложнице, которая живет при его дворе: саксонской девушке, которая представляет собой еще полуробенка, но уже вполне сложившуюся, да к тому же еще с извращенными наклонностями, распутницу. Этого не может выдержать даже капиталистическая публика первых рядов кресел, и в конце концов это не худший ее грех. Несмотря на всю нашу антипатию к плохому вкусу этой публики и на полное признание доброй воли, которой Гауптман исключительно руководится в преследовании своих поэтических целей, мы должны сказать, что эта «драматическая легенда» действительно никуда не годится.

Лессинг где-то в «Лаокооне» совершенно верно замечает: «Похотливый взгляд делает смешным самое почтенное лицо, и старик, который выявляет юношескую похотливость, представляет отвратительное зрелище». У Гомера троянских старцев при виде Елены охватывает чувство восторженного восхищения, но это только мгновенная вспышка, которую сейчас же тушит их мудрость, — чувство восхищения, которое делает честь Елене, но не позорит их, иначе эти троянские старцы были бы только старыми сластолюбцами. Именно таким старым сластолюбцем — и только им — является император Карл в «драматических легендах» Гауптмана. В драме нет никакого действия не только в формальном смысле, но и в смысле психологического развития; все другие «действующие лица», которые в ней выступают, — только второстепенные фигуры, не исклю-



чая и самой заложницы; император только один имеет слово и преподносит нам в бесконечных монологах, полных ходульных стихов, свои любовные муки вплоть до четвертого акта, где он полчаса скулит у открытого гроба для него столь недоступной и в то же время весьма доступной для молодых людей красавицы, которую успевает тем временем отравить патристический канцлер, потому что она мешает императору продолжать его саксонские зверства и прочие христианские культурные подвиги. После того как император достаточно поплакал, он, всеконечно, в заключение обнажает боевой меч и обещает опять приняться с свежими силами за свое кровавое дело.

Драма провалилась целиком, и было бы совершенно излишне производить еще вскрытие этого мертворожденного ребенка. Но сама собой навязывается меланхолическая мысль о судьбе самого драматурга Гауптмана. Вот уже ровно десять лет прошло с тех пор как «Возчик Геншель» доставил ему последний успех: с того времени он неудержимо катится вниз, сначала медленнее, с случайными перерывами, которые снова возбуждали слабую надежду, а со времени танцующей Пиппы—с быстротой скоротечной чахотки. Если только этот талант, говоря его собственным сказочным стилем, не парализован взглядом злой феи, то он совершенно истощился; поток затерялся целиком в песках, а между тем поэт находится еще в таком возрасте, в котором крупные таланты обыкновенно едва только достигают вершины своей творческой силы.

На этот счет не должна обманывать нас и попытка спасти Гауптману драматические лавры, предпринятая его последними верными поклонниками, которые не хотят следовать за толпой и в непоколебимой верности своей держат высоко знамя поэта. Они говорят, что гениального поэта просто не хотят понять, что он вкладывает в свои поэтические произведения много личных переживаний, что глубину его мыслей можно раскрыть, только затратив на это особый труд. Такие речи мы уже слышали прежде, в связи с другими ранними драмами Гауптмана, но при всем уважении к дружеской верности, которой они проникнуты, их нельзя принимать всерьез. Когда восьмидесятилетний Гете или также семидесятилетний Ибсен, после прославленных великих произведений, платили дань своему возрасту и уже больше не воплощали свои переживания в пластических образах, а воспевали их или повествовали о них только в темных рунических знаках, то мы еще с уважением стараемся разгадать эти загадки. Но если еще вполне

цветущий поэт, недавно вступивший в пятый десяток, поэт, который до сих пор никогда не обнаруживал ни исторических, ни философских способностей и образования, а выявил свой талант только в микроскопически тонком и детальном наблюдении повседневной действительности, если такой поэт хочет нас поразить своим мистическим глубокомыслием, и не раз, а повторно, да еще с совершенно трезвыми промежутками, то нас это раз навсегда перестает интересовать. Это уже не художественное стремление, а художественная халтура, хотя бы и сам Гауптман, который, говоря мимоходом, в своих девятнадцати драмах еще ни на йоту не обогатил идейную сокровищницу нации, считал себя философским поэтом.

Еще ни на йоту, если только думать, что он в «Потонувшем колоколе» совершенно правильно характеризовал свою собственную поэзию словами: в долине она звучит, в горах — нет. Он мог создать себе крупное поэтическое имя только в такое время, когда кастальский поток не низвергался с гор могучими каскадами, а медленно просачивался через сухую долину. Или вернее: только в такое время могли ему создать крупное поэтическое имя. Мы, с нашей стороны, никогда не питали каких-либо иллюзий насчет качества и размеров его таланта и даже в отдаленной степени не могли его равнять с Клейстом и Геббелем, тогда как его восторженные поклонники в иступлении кричали, что он выше даже Гете и Шекспира. Но, несмотря на это или именно в силу этого, мы скорбим по поводу горестного угасания его поэтической силы; небольшой талант — а только таким и был всегда Гауптман — нуждается прежде всего в самокритике, и в его преждевременном конце, как поэта, больше всего виновата клика, которая, при помощи всяческой рекламы, сфабриковала ему «глиняную» славу. Если бы он умел противостоять ее соблазнам и продолжал идти по пути, на который он вступил в «Ткачах» и в «Бобровой шубе», ему достался бы более счастливый удел. Но для этого нужно быть крупным поэтом, который в своем роде всегда и крупный характер.

### Трагикомедия

#### «Крысы»

Мы уже отказались от задачи следить за мучительно-горестным упадком таланта Гергарта Гауптмана, но опять стали жертвой шумливой рекламной трескотни, поднятой в связи с его новой пьесой «Крысы», которую он окрестил «берлинской

трагикомедией». Уверения, что Гауптман в ней снова вернулся к своему начальному славному периоду и что ему удалось еще раз написать пьесу вроде «Бобровой шубы», казались нам не особенно вероятными, но не совсем невозможными, и мы еще раз доверились ненадежному челноку, чтобы лишний раз сесть на мель.

Один буржуазный критик думает, что этой «жалкой драмой» Гауптман теперь компрометирует и то, что еще было достойно уважения и даже восхищения в его прошлом. Это сказано уж слишком резко, в настроении разочарования и озлобления, которые понятны всякому, кто вынужден был наслаждаться в течение нескольких часов этой «трагикомедией». Верно во всяком случае, что если «Крысы» представляют возвращение к «натурализму», то этот новый опыт оказался не весьма удачным. Частью вина лежит на самих обозленных теперь критиках, лет двадцать назад приписывавших «натурализму» такое значение, которого мы никогда не могли понять, частью — на Гауптмане, который совершенно истощил свой от природы несколько слабый талант хищническим хозяйством последних лет.

Критический анализ новой его пьесы не имеет никакого смысла. Она состоит из двух слабо связанных частей: из бющего на театральный эффект комического трюка, который гораздо более забавно использован в несравненно менее претенциозной комедии «Похищение сабинянок», и нескольких сентиментальных мелодраматических сценок, заполненных преднамеренными и непреднамеренными убийствами. Если бы мы хотели перечислить все психологические невероятности или невозможности драматического действия, мы никогда не кончили бы, и то же самое случилось бы, если бы мы хотели разгадать, что Гауптман имел в виду, дав такое название своей пьесе. Возможно, что он и сам этого не знает.

### Вольфганг малый и Гергарт великий

Господний зов нас кличет в бой;  
Наш стан готов, нам не впервой.

Нравственное возмущение опять стало дешевым товаром во всех немецких землях. Его можно собирать целыми корзинами на улицах и площадях.

Город Бреславль взял на себя выдающуюся роль в той шумливой трескотне, которой является столетний юбилей. Между

прочим, он Гергарту Гауптману, «величайшему немецкому драматургу», заказал «патриотическую торжественную пьесу», инсценировка которой возложена была на Рейнгарта, как на «величайшего современного режиссера». Все это проделано было только в «интересах патриотической идеи», так как «при огромных расходах нельзя было рассчитывать на финансовый успех». Но тут юнкера и попы выступили в поход против торжественной пьесы Гауптмана, так как она, в силу тех или иных причин, потревожила их нервы. Они спрятались за спину кронпринца, взявшего на себя протекторат над бреславльским торжественным спектаклем, и достаточно было кронпринцу наморщить лоб, чтобы либеральные отцы города, одоббившие торжественную пьесу Гауптмана, отказались от дальнейшей ее постановки, хотя, по договору с поэтом, они обязаны были поставить ее пятнадцать раз. После одиннадцатого представления они бросили ее в корзину, неизвестно только, с согласия или без согласия автора, так как на этот счет пока циркулируют различные версии.

Вот сущность дела, которое вызвало все трескучие громы буржуазного просветительства против юнкеров и попов. Мы не питаем никакой симпатии ни к тем, ни к другим и ничуть не отрицаем, что свое жалкое дело они защищали жалкими же средствами. Но на плечи юнкеров и попов падает далеко не вся тяжесть этого «колоссального срама». Часть его, и не малую, должны еще нести другие люди. Как кошка не может отказаться от мышей, так юнкера и попы не могут отказаться от своей врожденной привычки. Мы можем себе составить о них верное представление, если обратимся к торжественной пьесе Гете, посвященной 1813 году:

Итак—идем, бежим, летим!  
Что заберем, не отдадим.  
На все, что есть, кладем запрет:  
Все можем съесть,—хоть целый свет.  
Что б кто в дому ни приберег,  
Конец тому в короткий срок.  
Ограбив дом, сжигаем двор  
И—вдаль с мешком во весь опор.

Но если от кошки можно требовать только, чтобы она ловила мышей, то от льва буржуазного мужества, когда он выступает на общественной арене, можно все же требовать, чтобы он не только рычал, но и кусал. А в этой трагикомедии никаких следов такой строптивости и не видно было.



Торжественная пьеса Гауптмана представляет заказанную работу. А неприкосновенным принципом буржуазного делового оборота является, что работа должна быть сделана по вкусу и требованиям заказчика. Когда менее великий коллега Гауптмана, Гете, получил предложение написать торжественную пьесу на 1813 год, он, как и подобает честному человеку, запросил, в каком духе он должен ее сострять. На что он получил из Берлина следующий заказ: «Поляков, мне кажется, можно оставить в покое. Англичан, действительно, нельзя не упомянуть. Тем больше имеется оснований, которые требуют, чтобы о шведах не слишком много распространяться, хотя это, вероятно, было бы несправедливо». И как в великом, так и в малом! Гете хотел символизировать прусские войска, как прусских рыцарей ордена, но получил указание держаться «нашей новой кавалерийской формы с красивым, поистине античным шлемом и длинным голубым кителем до колен». И действительно, на каждое представление торжественной пьесы Гете в берлинском оперном театре командировали восемь гвардейцев в полной установленной форме.

Можно сожалеть, что Гете согласился на такую заказанную работу, и многие его вернейшие почитатели действительно сожалели об этом. Но он, по крайней мере, точно держался заказа. Иначе поступил его более великий соперник, Гергарт Гауптман. Когда ему заказывали «патриотическую торжественную пьесу» для праздничной шумихи, стоявшей под протекторатом кронпринца, он должен был знать, чего от него ждут. Правда, он мог возразить, что законы буржуазного делательства не являются еще законами человеческой деятельности и что все же можно всегда написать «патриотическую торжественную пьесу», если не в том смысле, в котором хотели заказчики, то в смысле, которого они должны были бы желать. Ведь Бреславль был в 1813 году главным центром народного возмущения, поскольку оно заключало в себе революционное ядро; из Бреславля отправлены были доклады иностранных посланников, в которых они писали, что король в случае дальнейшего колебания рискует своей короной.

А Гауптман не сделал ни того, ни другого, а написал... что бишь написал он? Ни то, ни се, высокопарную чепуху, которую можно несколько раз перечитать и с каждым разом все меньше понимать. Один буржуазный критик сказал, что опубликование такой ерунды представляет со стороны Гауптмана «невероятную наглость». Так резко и грубо мы не отзывались бы о ней, хотя и понимаем, что бывший поклонник

Гауптмана может в своем негодовании доходить до таких крайностей. Каждый раз, когда Гауптман хочет показать слушателям или читателям свои исторические или философические познания, сей «юный Дон Карлос» неизменно становится непереносным, но в таком ужасающе-безнадежном виде, как в этой торжественной пьесе, он никогда еще не являлся. В невероятно рубленных стихах он заставляет Наполеона, Гегеля, Фихте, Блюхера, Штейна, Шарнгорста и других, молоть такую бессмыслицу, которая в лучшем случае показывает, что Гергарт Гауптман знает обо всех этих исторических личностях меньше любого гимназиста.

Само собой разумеется, что мы ничего общего не имеем с упреками, что Гауптман прославляет французскую революцию или Наполеона, или что он осмеивает католическую церковь. Было бы хорошо для него, если бы эти упреки имели хоть какое-нибудь основание. Французскую революцию он изображает по образцу покойного Шиллера, у которого женщины превратились в гien и т. д. Наполеона он превращает в смешного шута, а против католической церкви заставляет сказать несколько глупостей старого Фрица, установившего в своем государстве духовное рабство, которое могло померяться со всяким ультрамонтанским духовным рабством. Все это должно было не озлобить, а напротив, растрогать юнкеров и попов, которые обихивали его торжественную пьесу. Разве не должно трепетать всякое прусское сердце при следующих проникновенных звуках:

Сделай так, король великий,  
Чтоб орел германский боле  
Не томился в злой неволе!  
Этот стон многоязыкий  
В каждом доме раздается,  
К трону твоему несется.

Сцена, в которой появляется старый Фриц, пропптака истинно-прусским византийством. К слову. Исторические познания Гауптмана характеризуется лучше всего тем, что он заставляет короля говорить на ломанном немецком языке, как урожденного француза (aben вместо haben и т. д.). И все это потому, что он когда-то слышал о «французском воспитании» короля. В действительности король говорил по-немецки, как его слуги и кучера, а не как Рикко в комедии Лессинга.

Но это мимоходом. В общем торжественная пьеса, — чтобы использовать созданное самим Гауптманом выражение, — пред-

ставляет «ужасающую мешанину», так сказать, философско-исторических словес о десятилетиях, прошедших от французской революции до сражения при Ватерлоо. Битвы народов этого периода обсуждаются с точки зрения возвышенного мирового духа в стиле кукольного театра, не умно и не остроумно, на том пресловутом «образованном» языке, образцы которого Лассаль так хорошо показал на примере Юлпана Шмидта. В целом пьеса сводится к плоскому и, в этой связи, совершенно бессмысленному апофеозу мира. Если бы после сражения при Ватерлоо воцарился вечный мир, то мир наш давно бы уже сгнил.

Бесспорно, что в торжественной пьесе можно найти известное острое, направленное против новонемецкого абсолютизма. Именно поэтому она встретила одобрение свободомыслящих отцов города Бреславля. «Патриотическая торжественная пьеса», которая хотела бы действительно изобразить бреславльские настроения весны 1813 года во всей их неизменности, могла бы иметь такое действие, как его рисует Гете в своей торжественной пьесе:

Расшатается пусть вами  
В здании кладка кирпичей,  
И колонны рухнут сами  
В прах от тяжести своей.  
Вы пытайтесь без напора  
Брать твердыню, без толчка;

Именно поэтому бреславльский магистрат думал вместе с хором Гете:

Сила, скрытая от взора,  
Бесконечно велика.

Но как бы осторожно и хитроумно ни старалась вкрасься торжественная пьеса Гауптмана, наши святоши и рыцари имеют тонкий нюх. И случилось буквально так, как это изображает в своей торжественной пьесе Гете, с той только разницей, что «демон угнетения» является не, «в костюме восточного деспота», как это предписывает Гете, а в весьма современной гусарской форме:

Демон коварства (покорно)  
Мой государь, совсем один?

Демон угнетения  
Кому уж там быть, где господин?

Демон коварства  
А тем, что преданы без лести?

Д е м о н   у г н е т е н и я

Тебе не откажу я в чести  
Лик августейший созерцать;  
Но можешь о любви не врать;  
От суетни велик ли прок?  
Служить покорно мне—твой рок.

Д е м о н   к о в а р с т в а

Нет, нет. Пойми же, государь:  
Тебе я преданная теарь;  
Мне лишь тогда вольготно жить,  
Когда тебе могу служить.

Так снята была со сцены торжественная пьеса Гауптмана.  
А потрясающие крики буржуазного просветительства против  
насильственного подавления великолепнейших деяний духа?  
И это тоже изображено уже в торжественной пьесе Гете. На  
этот раз не нужна даже перемена костюма.

К н я з ь   ю н о с т и

Вы уж слышите за нами  
Гром словесный, верный клик,  
Победить иль пасть за знамя—  
Каждый так народ возник.  
Даже взрослые и старцы,—  
И они войдут в Совет,  
Ибо надо всем стараться,  
Ведь важнее дела нет.  
Итак, вперед! Меч из ножен!  
И наш подвиг завершен.

Итак, Вольфганг малый уже предчувствует трагическую  
судьбу Гергарта великого. Это все та же старая история о вечно  
одурачиваемых: пока речь идет о борьбе против «демона угне-  
тения», нам говорят: «свершить должны вы это осторожно, таин-  
ственная сила ведь чрезмерна», а в это время дело угнетения  
уже свершено, а за ними ковыляют «зрелые мужи и старцы»,  
следуют «гневные речи» и «верные призывы» за свободу, за  
свободу умереть.



## Макс Гальбе

### «Ледоход» и «Юность»

...«После Рейтера мы от Анценгрубера скорее всего приходим к Гальбе. Этот молодой поэт черпает свои социальные сюжеты из жизни западнопрусской вислинской низменности, а также изображает и ост-эльбский сельский пролетариат. Главным образом это тот же пролетариат, который имел пред собой Рейтера,—главным образом, а не целиком, ибо в Мекленбурге нет тех католических и польских элементов, которые играют известную роль в Западной Пруссии,—но у Гальбе этот пролетариат уже смотрит на жизнь совершенно другими глазами, чем у Рейтера. Сельский пролетариат Рейтера находит утешение в вере, что все обстоит так, «как тому следует быть», тогда как сельский пролетариат Гальбе уже размышляет о том, что «может выйти из всего этого». Сравните как-нибудь сцены из жизни сельских пролетариев в «Годах крестьянства» Рейтера и в «Ледоходе» Гальбе, и вы получите более наглядную картину социального развития ост-эльбского сельского пролетариата, чем это может дать самая обстоятельная анкета Союза социальной политики. Мы в первый раз обратили внимание на Макса Гальбе, когда «Вольный народный театр» год тому назад поставил его «Ледоход»—при живейшем одобрении рабочей публики, при злостном граде ругательств буржуазной критики. Грубая тенденциозная пьеса, отродие чистокровнейшего дилетантизма, смесь, мазня и самоосмеяние, стряпня—так характеризовали пьесу Гальбе «наиболее приличные» органы печати. Это необычайное иступление привело нас к логическому выводу, что

таким манером хотели просто убить выдающийся талант. Когда «Ледоход» Макса Гальбе появился в печати, мы убедились в правильности нашего вывода.

Беспомощно барахтаясь в ледоходе, который вызван был его «Ледоходом» в буржуазной критике, Макс Гальбе затянул трогательную жалобную песню в журнальчике «Вольного народного театра». Мы приводим из нее несколько мест, потому что они не только хорошо передают сильное смущение безобидного поэта, так внезапно попавшего в разбойники, но не менее хорошо изображают его симпатичную скромность и серьезные стремления. Итак, Гальбе писал:

«Я был весьма опечален, когда читал все это. Ах, мы совсем иначе представляли себе свой путь на этой земле, мой «Ледоход» и я! Мы просто хотели выхватить за волосы кусок жизни и представить ее, как она сохранилась в наших воспоминаниях и наблюдениях. Судьбу человека, который происходит из старого, подгнившего класса и ищет дороги к новой надежде и юности, но останавливается на полпути, потому что ему отказываются служить силы, истощенные уже предками, и делается жертвой конфликта между прошлым и настоящим. Как необходимое дополнение к этой центральной фигуре должно было быть показано вчерашнее поколение, от которого происходит молодой человек, а с другой стороны—завтрашнее поколение, которое он *ищет* и которого нет еще там, где он его ищет. Ибо *сельские* рабочие под гнетом векового рабства сильно отстали, и *нельзя было в один день* исправить ошибку ряда поколений. Поэтому они кричат еще императору «ура», и учитель Шпирк не мог найти лучшего средства агитации для этих темных людей, чем ссылку на императора. Но если мы еще услышим опять этого пылкого деревенского агитатора, то он, надеюсь, сумеет уже нам сообщить что-нибудь *лучшее*.

Но Гуго Тецлаф не мог помириться с *существующей* еще незрелостью своих земляков. И потому он искал и нашел смерть во время «ледохода». Этот опустошительный ледоход не следует, однако, понимать только как случайное, внешнее, малозначачее событие. Напротив, он органически связан с действием, он вполне ощутимо выражает основную мысль драмы. Опустошения, которые причиняет поток, представляют следствия того же запущения, которое так жестоко и безысходно уже выявилось в народе. Тщетно стараются власти регулировать опасный поток. Когда весна разбивает зимние оковы, воды вздуваются с ужасающей силой, раскрывают своим стихийным напором плотины—и поток находит себе новое русло.

А Гуго Тецлаф, сын переходного времени, «погибает в волнах».

Так Гальбе толкует свой «Ледоход».

Мы не можем, однако, сказать, что поэт целиком решил проблему, которую он себе поставил. Особенно его герой Тецлаф представляет весьма интересный психологический опыт, но не социальную действительность. Он не факт, а гипотеза. По крайней мере в ост-эльбских местностях, которые нам хорошо известны с детства, — а мы жили по соседству с родиной Гальбе, — мы не встретили еще ни одного юнкера или близкого к юнкеру, который потерял бы веру в свое социальное право и сложил бы оружие пред классовой борьбой сельского пролетариата, столь бесконечно справедливой в своей сущности и столь нескладной часто по своей внешней форме. Эта порода испечена из более грубого и жесткого материала, — из материала, из которого Гальбе сумел довольно пластически создать одну из второстепенных фигур «Ледохода», — дядю Лейдигкейта. Пьесе Гальбе отличают в высокой степени поразительная точность и уверенность, с которой он сумел нарисовать сельский пролетариат в современной фазе его социального брожения. Всех этих батраков и батрачек, пастухов и поденщиков он изображает такими, каковы они в действительности. Мало развитые и мало сознательные, то детски задорные, то трусливо покорные, но, во всей их незрелости и неразумии, — носители решающей освободительной борьбы за истинную человеческую культуру. Задачу показать нам без навязчивой тенденции под нескладной оболочкой этой борьбы ее глубокий и настоящий смысл — эту задачу Гальбе решает при помощи чисто поэтических средств. Эти сцены стоят совершенно на высоте «Ткачей» Гауптмана, и в некоторых отношениях выше, так как Гальбе создавал, так сказать, из совершенно необработанного материала, тогда как Гауптман имел в своем распоряжении много подготовительных работ в литературе.

В «Юности» Гальбе, «драме любви» в трех актах, мы уже не слышим больше нашего пылкого деревенского агитатора Шпирка. Но констатируя этот факт, мы вовсе не хотим ни в малейшей степени ставить это в вину автору. Утверждение господина Брама, что эстетики социализма хотели бы всегда видеть только Карла Маркса, драматизированного в пяти актах, представляет не что иное, как вздорную выдумку, которая может быть объяснена, а в конце концов и оправдана холодным отвержением его пылкой любви. Мы, правда, никогда не согласимся признать, что ужасный развал буржуазного общества предста-

влияет вновь открытую Голконду драматических сокровищ. Но мы очень довольны, когда буржуазные драматурги развертывают пред нами настоящую, подлинную человеческую жизнь. Если они могут еще найти такую жизнь в буржуазных кругах, тем лучше для них и тем менее плохо для нас. «Юность» Гальбе идет по стопам «Ромео и Джульетты» Шекспира, чтобы назвать ее величайшего, и «Геро» Грильпарцера—все еще великого предшественника. Но она—совершенно самостоятельное поэтическое произведение, выросшее на родимой почве поэта; в католическом доме ксендза на польско-западно-прусской границе разыгрывается пылкая и счастливая любовная идиллия между двумя молодыми созданиями: племянницей ксендза и молоденьким студентом, который собирается, полный всяких планов и высоких мечтаний, на широкий простор, в гейдельбергский университет. Гальбе весьма удачно освобождает эту пылкую любовь от всех условных уз, которые налагает на нее буржуазное общество. Он обнаруживает все качества подлинного драматурга и в том отношении, что только на сцене его персонажи начинают жить полной жизнью и действие драмы проникается тем жизненным настроением, которое заставляет нас забыть о некоторых недостатках композиции и о чересчур смелых предположениях. Ахиллесовой пятой драмы является ее развязка: смерть маленькой героини на другой день после ночи любви, смерть не в силу трагического сцепления различных действий, а как результат нелепой и глупой случайности. И буржуазная печать имеет таким образом право разъезжать на этом коньке. Но разве нельзя привести в пользу поэта смягчающие обстоятельства? Не лучше ли было ему кончить свою драму перспективой, что столь привлекательная в своей наивной чувственности Аинушка должна была бы дальше владеть свою жизнь, как покинутая женщина с незаконным ребенком? Или, быть может, с другой перспективой, что столь симпатичный, несмотря на всю его безудержную натуру, повеса Ганс через пятнадцать лет,—а раньше этого не дозволили бы прусские экзамены, служба вне штатов и недостаточное жалованье на первых порах,—возвращается в виде омещанившегося прусского судьи или обер-учителя, чтобы вместе с своей значительно постаревшей юношескою любовью и тем временем значительно подросшим сыном или дочкой основать так называемый «домашний очаг», или, вернее, ад на земле. Ничего действительно трагического в смерти героини нет уже просто потому, что, по всем человеческим и естественным понятиям, трудно себе представить, почему ее «неверный шаг» вообще требует трагического исхода. Но что же делать бедному



поэтику при современных условиях? В конце концов он не может дать более удачное решение драматических любовных коллизий, чем это допускает буржуазное общество с его все более превращающейся в бессмысленную карикатуру любовной жизнью обоих полов.

Для здешних театральных порядков весьма характерно, что «Резиденц-театр» осмелился поставить «Юность», которая тщетно добивалась доступа в другие театры, только на дневном представлении. Зато театр позаботился, чтобы пьеса была хорошо поставлена и роли отданы были хорошим артистам. Особенно молодые любовники получили великолепных исполнителей в лице Рудольфа Риттнера и Вильмы Майбург. Успех драмы у премьерной публики объясняется не в малой степени и безобидным—в смысле буржуазном—содержанием драмы. Правда, буржуазная критика все же не чувствует себя совсем ладно пред лицом такой нарушающей все условия любовной истории, но ее «приличные» органы настолько милостивы, чтобы дать понять поэту, что он может надеяться на их помощь, если только не вернется назад к таким глупостям, как «Ледоход».

Макс Гальбе, таким образом, вступает в третью и труднейшую стадию тернистого пути, которым в современном обществе приходится идти настоящему драматургу. Первая стадия—убийства путем замалчивания—была пройдена им в первых драмах—«Выскачка» и «Свободная любовь», вторая стадия—убийство путем избиения—пройдена в «Ледоходе». Вместе с «Юностью» его суденышко достигает того пролива, в котором еще качается суденышко Гергарта Гауптмана: в том водовороте, где им, с одной стороны, грозят рекламы натуралистической клики Брама и Шлентера, а с другой—свободомыслящие речи господина Греллинга в защиту их буржуазной благонадежности. Будем надеяться, что Гальбе и Гауптман выберутся в открытое море. Ибо они действительно молодые жрецы из страны гениев, и Гальбе, по меньшей мере, не уступает Гауптману.

### Шутливая пьеса

Гальбе умеет себя лучше держать, чем Гауптман, да и вообще свободен от пустого самолюбования, которое так неприятно дает себя знать в некоторых работах Гауптмана. «Путешественник в Америку»—так называется шутливая пьеса в трех актах, которую Гальбе 3 февраля (1895 года), в день масленицы поставил в «Новом театре». Это масленичный фарс, который написан поэтом под очевидным влиянием масленичных действ пятнадц-

цатого века. Гервинус прекрасно характеризовал этот драматический жанр: «Не лишённые часто хорошего и более глубокого внутреннего значения, они обычно представляют продукт необузданной фантазии и рассчитаны на то, чтобы вызвать гомерический хохот при помощи извращения всего принятого; неприличные являются душой этих действ, как оно является обязанностью во время карнавала, который представляет источник и происхождения этой комедии нового времени, как вакханалии и фаллические песни—комедии античности... Добровольно, как и первые комедийные актеры в древности, собирались несколько человек, приходили в дом какого-нибудь приятеля и разыгрывали пред ним действо, которое так сильно поднимало его настроение, что он спешил приуготовить актерам обильное угощение... Сальности и циничности, которые позволяли себе в таких случаях, могут равняться со всем, что в этом роде имеется в нашей литературе, и не уступают наиболее ранним итальянским фарсам, в которых они превышают всякую меру».

Если бы Гервинус,—что, однако, лежит совершенно за пределами его идейного кругозора,—хотел проследить это литературное явление до его экономических корней, он нашел бы, что праздничные действия представляют первое жизнерадостное брожение буржуазного класса и что в их половой распушенности отражается большая степень свободы, которую при новом способе производства завоевали себе женщины, особенно в богатых торговых городах. Аугсбург и в особенности Нюрнберг были классическими аренами масляничных действ, которые, в соответствии с экономическим развитием, в шестнадцатом веке приобретали страстный оттенок, наполовину примыкая к религиозным полемическим произведениям Лютера, наполовину—к лукановским беседам Гуттена, а впоследствии растворились в мещанстве цехового песнопения.

Так вот Гальбе в «Путешественнике в Америку» взял за образец первую разновидность масляничных действ. Это указывает на совершенно верный инстинкт. Первая разновидность этих фарсов была наиболее оригинальная и, в известном смысле, наиболее революционная. Путешественник в Америку в пьесе Гальбе—старый, безобразный, хромой ночной сторож, за молоденькой, красивой женой которого усердно ухаживают два деревенских дойжуана. Прекрасная половина и ее поклонники спроваживают ревнивого старика в Америку, но он совершенно неожиданно возвращается назад и как раз еще вовремя, чтобы спасти сильно тем временем теснимую добродетель красавицы, которая решает теперь удовлетвориться своим семейным

счастьем. Пустая фабула делает пьесу Гальбе настоящим масляничным фарсом, но она не оправдывает растягивания ее на три длинных акта. Это настоящий масляничный фарс, поскольку он смело издевается над буржуазным браком, но он перестает им быть, поскольку кончается такой пресной и неудачной развязкой. Если поэт хотел таким путем сделать уступку добрым нравам современной буржуазии, то он руководился очень плохим инстинктом. Не потому, что мы хотели бы думать, что пьеса его понравилась бы здешней премьерной публике больше, если бы бравый ночной сторож получил пару рогов. Возможно, что эта публика пришла бы в еще большее негодование. Но поэт совершенно не понял, что «неприличие», о котором говорит Гервинус, представляет весьма различное понятие, смотря по тому, отражается ли это понятие в голове поднимающейся или упавшей буржуазии. В силу бессознательной, но совершенно неподражаемой иронии дирекция «Нового театра» предпослала шутилой пьесе Гальбе французский водевиль Александра Дюма «Визит после свадьбы», мораль которого заключается в том, что современный буржуй бросает жену и детей, чтобы уехать женщину, которую считает простой девкой, отдающейся каждому, кто ей платит, но возвращается разочарованный к домашнему очагу, потому что мнимая проститутка оказалась страстно любящей его почтенной женщиной. Это слабительное, которое в Нюрнберге шестнадцатого века вызвало бы просто отвращение, берлинская премьерная публика проглотила с величайшим удовольствием, бесчисленное количество раз вызывая актеров. Зато шутилая пьеса Гальбе, которая, несмотря на все, довольно мило возобновляет нюрнбергские масляничные фарсы, была самым грубым образом осмистана, обругана, провалена. А критики буржуазной прессы, указывают, наморщивши весьма серьезно чело свое, на несколько сальностей, на которые Гальбе все же осмелился.

... Работа Гальбе все-таки стоит неизмеримо выше обычного театрального хлама. Главной причиной провала являются не ее действительные недостатки, не попытка увильнуть от великих вопросов современности при помощи искусственного, но еще несколько не художественного возрождения исторически отживших форм поэзии, а именно литературный взлет, который старается удержать эта шутилая комедия, отказ от потакания дурным и испорченным инстинктам буржуазии, прилежание и талант, затраченные поэтом. Но такой молодой поэт может легко перенести и более сильный удар, и чем беспощадней буржуазный суд Линча будет гнать его с того ложного пути, ко-



торым он теперь идет, тем скорее попадет он на правильный путь, на котором может завоевать настоящие лавры.

### «Поворот жизни»

Трудно сказать, что собственно Гальбе имел в виду с своим «Поворотом жизни». Шесть человек путаются друг с другом на протяжении пяти длинных актов, четверо мужчин и две женщины, среди которых нет ни одного ясно очерченного характера. Все более или менее напоминают хорошо известные шаблонные фигуры комедии и, в первую очередь, опустившийся студент, шутки которого,—то удачные, то неудачные, но в общем весьма тривиальные,—больше всего помогли обезоружить подготавливавшуюся уже к свисткам театральную чернь. Ибсен тоже создал подобные фигуры, но с несравненно более тонким и уверенным мастерством и, в особенности, с более сдержанной размеренностью во всем ансамбле. Нелегко в течение трех часов видеть и слушать болтовню такого парня, относительно которого и сам поэт не может нам ясно сказать, имеем ли мы дело с человеком, страдающим белой горячкой в силу тяжелой наследственности или благоприобретенной,—нелегко, хотя эта шутовская, артистом изображенная в еще более карикатурном виде, чем автором, фигура могла скорее всего расположить пошлую премьерную публику в пользу поэта.

В пьесе нет и речи о каком-либо действии. В центре трагикомедии стоит тридцатилетняя девица, которая в Берлине сдает в наем комнаты. Она любит техника-изобретателя, который знать ничего не хочет о любви и целиком поглощен своей работой, который получил или хочет получить патент для новой формы отливки металла и нуждается в нескольких тысячах марок, чтобы на практике испробовать свое изобретение. С целью раздобыть для него деньги тридцатилетняя дева хочет выйти замуж то за друга молодости, который только что вернулся из Америки, обремененный сокровищами нового мира, то за семидесятилетнего хозяина дома. Вместе с этим она предусматривательно навязывает опустившемуся студенту племянницу, которая тоже влюблена в изобретателя. После целого ряда перипетий трагикомедия кончается тем, что золотой дядюшка из Америки,—это заключительный трюк пятого акта,—обещает дать деньги «сражающемуся мужу», причем он в еще более прекрасном освещении показывает свое великодушное, говоря, что он «быть может, никогда» не женится на награде за эту жертву, именно на тридцатилетней деве.



Пауль Шленгер, Лессинг натуралистической драмы, повествует нам в «Фоссовой газете» следующее о «смысле» этой драмы: «Оба человека заключают чрез клокочущее страсть женское сердце союз для практического предприятия, в котором находит примирение две социальные силы нашего времени — капитал и труд». Нам очень не хочется приписать такую галиматю поэту, серьезное стремление и дарование которого мы ценим, но так как нам самим не удалось разрешить загадку этой трагикомедии, то мы не считали себя вправе скрыть объяснение, которое дается столь компетентным в деле истолкования натуралистических драм человеком, как Шленгер. Но для неискушенного глаза вся эта экзальтированная романтика тридцатилетней девы весьма неприятно вырисовывается на фоне обыденного, погрязающего в напивной гнили хозяйства меблированных комнат, которые поэт довольно отчетливо наблюдал в наемных казармах берлинского «латинского квартала». Крупнейшее достоинство пьесы Гальбе и состоит в том, что он умел очень хорошо изобразить эту социальную среду. Но это изображение нисколько не гармонирует с драматическим действием или с тем, что должно им быть. Поэт идеализирует своего изобретателя в образе боргезского гладиатора, но если герой должен играть роль не умирающего, а сражающегося гладиатора, то в таком случае и кулисы должны быть разрисованы в высоко романтическом стиле. Такой идеальной готовностью на всякие жертвы, которую проявляет его героиня, не отличаются старые девы, сдающие в наших местах комнаты «меблированным господам», да нельзя от них по справедливости и требовать такой жертвенности.

Несомненно, пьеса в некоторых местах, даже в многих частностях, показывает, что Гальбе имеет все данные, присущие драматургу. Когда занавес опускается в последний раз, невольно говоришь себе с искренним сожалением: жаль, что столько труда, доброй воли, таланта потрачено на пустяки. Мы, конечно, ничуть не разделяем восторга, с каким капиталистическая пресса в ее большинстве кричит теперь о поражениях, которые недавно потерпели один за другим Гальбе и Гауптман, мы не присоединяемся к их хвастливым пророчествам, что натуралистическая драма теперь окончательно обанкротилась: эти поражения очень легко загладить, если только можно будет уничтожить причины, породившие их. Гальбе своим «Ледоходом», Гауптман своими «Ткачами» показали, что очень хорошо знают, чем можно помочь современному театру. Можно возразить, что ему вообще ничем нельзя

помочь, и достаточно посмотреть на берлинскую премьерную публику, чтобы признать, как основательно это возражение. Защищать победоносно пред таким ареопагом дело нового искусства—это задача, с которой вряд ли справился бы даже драматический гений Шекспира.

Но если натуралистическая драма не в состоянии добиться прямым путем у публики современных капиталистических театров благосклонного приговора, она еще меньше в состоянии добиться его у этой публики при помощи хитрости или лести. Таким путем поражение не избегается, а только узаконяется. Гауптман и Гальбе могли бы быть освящены в «Немецком театре» и, несмотря на это, добиться триумфа, добиться лавров, которые Гальбе в своей новой пьесе простирает «сражающемуся мужу». Но для этого и им нужно сражаться, а не пытаться свои ереси вливать, как безобидные микстуры, в рот сопротивляющемуся биржевому спекулянту. Таким образом, можно обмануть при известных условиях своих друзей, но не врагов. Если эта премьерная публика плохо разбирается в искусстве, то тем острее ее социальный инстинкт. Так, при первом представлении пьесы Гальбе можно было наблюдать, как эта публика насторожилась, точно тигр, чтобы при первом честном слове социального понимания броситься на поэта. Несколько раз уже показывались опасные симптомы возмущения в ее рядах, но балаганные шутки трагикомедии каждый раз снова усыпляли бестию. А шутки эти были действительно вполне естественны.

Мы опасаемся, правда, что таким образом натуралистическая драма быстро опустится вниз, если можно только употребить это выражение, ибо она ведь едва только начала подниматься. Разрушение старой драматической формы, превращающееся у Гальбе так же сильно, как и у Гауптмана, превращается из революционного в просто реакционное средство, если служит только прикрашивающим покровом для отсутствия действия и вечной болтовни о всевозможных вещах. Нам хорошо известно эстетическое пустословие, которым обосновывается эта «эпохальная» драматургия. Мы знаем также, что она ссылается на Ибсена, как на свой великий образец. В ответ на это достаточно констатировать, что мудрствующие драмы старческого периода творческой деятельности Ибсена принадлежат уже теперь к старому хламу и что в драмах, которые обеспечивают ему прочную славу, он выступает решительно и уверенно, ясно и мощно, короче—как «сражающийся муж».

## «Бесприютные»

Короче и лучше всего можно характеризовать «Бесприютных», как более претенциозное, но, к сожалению, не более удачное издание «Юности», той драмы, которая доставила поэту Гальбе первый крупный и до сих пор единственный неоспоримый театральный успех. Название вводит в обман постольку, поскольку обещает, казалось бы, изображение среды. На деле эти «бесприютные» представляют пеструю, с бору и с сосенки сколоченную компанию в берлинском пансионе, художественную или литературную богему, которая порвала, или воображает, что порвала, со всякими мелкогородскими филистерскими предрассудками. Нельзя сказать, чтобы Гальбе сумел изобразить эту среду в особенно привлекательной и захватывающей форме, быть может, не столько в силу недостаточной поэтической мощи, сколько в силу просто того, что в этой среде трудно найти много привлекательного и захватывающего: высокопарные фразы опустившегося «гения» и всякие другие студенческие шутки представляют весьма старый товар; они плохо гармонируют с тем страшным смыслом, который приобрело при современных социальных условиях понятие «бесприютности».

И с этой уже несколько поношенной средой опять-таки плохо гармонирует серьезная и трагическая история жизни, которую действительно хочет изобразить Гальбе. Свежая, молодая смелая девушка спасается из гнетущей узости филистерского родительского дома в берлинский пансион, где среди «бесприютных» живет одна ее родственница; она, однако, не может создать себе самостоятельно собственную жизнь, а становится добычей «белокурого зверя», «сверхчеловека», который, — совсем не «бесприютный», а ост-эльбский крупный помещик, — проводит зиму среди «бесприютных», чтобы соблазнять глухих девушек. Покинутая им девушка кончает с собой, когда приезжает ее мать, чтобы увезти ее назад в филистерский родительский дом.

Мы имеем дело с таким же конфликтом, как и в «Юности», но сравнение между обоими пьесами совершенно не в пользу «Бесприютных». Не только потому что в пяти актах растягивается то, что целиком уложилось в прежней драме в трех, не только потому, что изображение среды в «Бесприютных» так же слабо и неудачно, как оно в «Юности» пропитано самой настоящей жизнью, а главным образом потому, что сердечный конфликт в «Юности» был естественнее и трогательнее, чем



в «Бесприютных». Там жертвой сладкого греха становятся в самой человеческой форме два молодых человека, и трагический конец девушки, как мало ни обоснован он сам по себе, имеет все же примиряющую черту: смерть была лучшим исходом для бедняжки, которую иначе ждала бы в буржуазном мире жизнь, полная полусмешного, полуужасного отречения. А здесь героиня уже маленькая дура, которая спасается от филистерства, чтобы сейчас же попасть в руки первого попавшегося соблазнителя и покончить с собой, когда ей предстоит выбор между филистерским приютом или действительной бесприютностью. А тут еще и сам герой!

Да, этот герой может испортить всю драму, несмотря на отдельные хорошие сцены. Самое грязное докжуанство раздуто до «белокурого зверя», до «сверхчеловека». Уже Зудерман начал возвеличивать этим манером восточнопрусского юнкера, как «сверхчеловека». Теперь за ним следует Гальбе с западнопрусским юнкером, а там в ближайшем времени придет очередь бранденбургского, и померанского, и мекленбургского юнкера, и в современной драматургии станет бессмертной язва наших мест, которая в жизни, к счастью для культурного человечества, уже вымирает. Если в этом действительно заключается «сущность дела», то «этот казус действительно может только смешить нас». Тщетно будем мы искать в герое, которого изображает Гальбе, хоть какую-нибудь черту, которая была бы человечески привлекательна: парень ведет себя от начала до конца, как грубая скотина, если только в его словах «я никогда не обещал ей жениться» мы не будем искать высшего оправдания его благородного поведения. Такие негодяи существуют, и пока они еще встречаются в жизни, поэт имеет право изображать их, но даже в буржуазном мире их называют не «сверхчеловеками», а просто мерзавцами. «Случай», который, по словам буржуазных критиков, вынудил Гальбе его драму, тоже вовсе не кончился самоубийством жертвы, а напротив, тем, что она сейчас же застрелила или заколола негодяя. Героиня Гальбе тоже, правда, приходит раз к этой разумной мысли, но, побежденная любовью и жалостью, выпускает из рук своих кинжал, — весьма слезливая сцена, которой, казалось бы, нет места в натуралистической драме. Счастье еще, что в действительном мире дела вершатся более реалистически, чем в современном натурализме.

Глубокая неправда трагического конфликта и есть наиболее тяжелый и совершенно неизлечимый недостаток «Бесприютных». Несмотря на это, поэт заслужил успех, который встретила его



драма, ибо его уже не раз постигала незаслуженная неудача, а между тем Гальбе всегда производит впечатление человека, который серьезно относится к своим художественным задачам. Его беда—не столько его вина, сколько вина его времени, трагические сюжеты которого зарождаются лишь там, где уже давно погас свет рампы буржуазной сцены.

### «Тысячелетнее царство»

Четырехактная драма Гальбе «Тысячелетнее царство», которая так скоро исчезла из репертуара «Немецкого театра», предъявляет литературные притязания и имеет на это право. Было бы неуместно воздавать поэту чрезмерную хвалу, чтобы таким образом принести ему утешение в той жестокой,—и, несмотря на все, даже слишком жестокой—судьбе, которая постигла его новое произведение. Драма, несомненно, имеет крупные недостатки, которые бросаются в глаза скорее, чем ее достоинства, и потому вполне понятно, что на первом представлении эстетически более тонко чувствующее меньшинство только с большим трудом предотвратило скандал, который Гальбе в его поэтической карьере пришлось уже не раз испытать. Другой вопрос, имела ли дирекция театра с художественными претензиями основание сразу же снять с репертуара драму, относительно которой, даже после одного или двух представлений, трудно было бы сказать определенно, что ее поэтические достоинства не одержали бы в конце концов победу. Директор «Немецкого театра» принадлежал некогда к основателям «Вольного народного театра», которые заботились о «педагогических» целях этого рабочего театра, а между тем буржуазия нуждается в этой «педагогике» в гораздо большей степени, чем пролетариат. Во всяком случае нельзя ставить в вину одному, что не эстетика или педагогика, а кассовая выручка является решающей инстанцией капиталистического театра, а эта выручка уже и при втором представлении «Тысячелетнего царства» Гальбе являла собой довольно грустное зрелище.

Действие драмы происходит в мае 1848 года. Революция дает тот задний фон, на котором разыгрывается трагическая судьба восточнопрусского деревенского сектанта. Кузнец Древс сделался в силу личных переживаний пророком. В молодости он неожиданно застал свою жену в объятиях деревенского помещика; своего сына он считает сыном этого юнкера. Во время войны 1813 года он, будучи рядовым, хотел вероломно

застрелить подозреваемого оскорбителя своей чести, лейтенанта, но в тот момент, когда он уже нацелился в свою жертву, его поразила вражеская пуля. Оправившись от тяжелой раны, он находит на больничной постели библию, зачитывается ею и становится пророком. Когда он теряет, в результате несчастного случая, сына, в отцовстве которого он сомневается, он видит в этом новое знамение, что бог избрал его своим оружием. Он забрасывает свою работу, жену и дочь, но в революционный 1848 год ему удается собрать группу последователей, чтобы основать тысячелетнее царство. При этом он наталкивается на сопротивление молодого помещика и молодого священника, к которым присоединяется его голодающая жена и жизнерадостная дочь. В своем упрямстве он доводит жену до самоубийства, а дочь до позора. А между тем его пророчества не исполняются, и последователи его начинают колебаться; божье знамение, которое он призывает, обращается против него, молния сжигает его кузницу. В порыве крайнего отчаяния он становится во главе нескольких светских бунтовщиков, которые собираются разрушить помещичий замок. Его однако удерживает от этого шага увещание последнего оставшегося ему верным последователя, и он ищет себе добровольной смерти там, где ее искала и нашла его жена.

Вопрос о трагическом действии этого сюжета связан с тем, действительно ли было сделано этому человеку то тяжкое зло, которое, как он думал в течение всей своей жизни, причинил ему помещик. Если да, то налицо имелось более мучительное, чем потрясающее, но все же драматическое напряжение (шпан-пунг): бессилие крепостного крестьянина, который не может заставить искупить причиненную ему несправедливость, который вследствие этого впадает в религиозное умупомешательство, именно в силу того, что его религиозные представления о правде и неправде находятся в такой резкой коллизии с действительными понятиями, и который, наконец, когда в общем деле должно найти свое окончательное решение и свое личное дело, может действовать только наоборот и уничтожить только самого себя. Но хотя от решения этого вопроса зависит ни более, ни менее, как все, поэт оставляет его нерешенным. Правда, он дает на него ответ, но совсем неблагоприятный для его героя: на это указывают, по крайней мере, решительность, с которой жена кузнеца отрицает свою собственную вину и вину юнкера, и торжественный тон, с которым она, собираясь покончить с собой, призывает мужа, как губителя ее жизни, на суд господень. Если же остается неясным, действительно ли

герою было причинено зло, которое затем, в соединении с проклятием угнетения, гонит самого угнетенного в руки нужды и смерти, то исчезает всякий трагический интерес: сектант, который в силу какой-либо патологической склонности в продолжение четырех длинных актов извергает библейские изречения и, в силу своей неспособности приспособиться практически к жизни, причиняет много бед, пригоден только для больницы, а не для сцены. Поэтому нельзя отрицать, что драма Гальбе действует утомительно и нудно; в характере героя нет психологического развития, и дешевые театральные эффекты, как сожжение собственного дома, которое герой навлекает на себя, как знамение бога, не могут заменить его, хотя мы понимаем, что поэт, за недостатком психологических рычагов действия, вынужден был прибегнуть к таким эффектам.

Но если оставить в стороне этот основной недостаток, драма Гальбе имеет много достоинств. Она дает богатую тонкими оттенками картину жизни, как она могла разыгрываться в течение революционного лета 1848 года в ост-эльбской деревне. Гальбе хорошо знает восточно- и западнопрусского крестьянина, как Гауптман знает силезского ткача. Как картина среды, «Тысячелетнее царство» напоминает «Ткачей», хотя в других отношениях уступает пьесе Гауптмана. Трудно сказать, где лежит причина постоянных неудач Гальбе, почему этот поэт, который, по своему поэтическому дарованию и искренней воле, несомненно стоит в первом ряду среди современных поэтов, всегда добивается только полууспехов или полных неудач. Или этому тонкому изобразителю настроений не хватает действительно той здоровой силы, которая необходима драматическому поэту? Или Гальбе боится захватить поглубже человеческую жизнь во всей ее полноте, — задача, при решении которой поэт может обжечь себе пальцы и даже стать совершенно невозможным для современного театра? Его новая драма оставляет этот вопрос открытым; быть может, из-за блестяще очерченной среды он забыл, что для драмы нужен также позвоночник, психологическое разветвление и развитие, или он, быть может, заметил, что более углубленная разработка, в которой нуждается характер его героя, может быть достигнута только в том случае, если он заберется в сферы, которые непереносны для буржуазной публики и даже для красного карандаша полицейского цензора? А может быть, в силу и того и другого вместе.

Во всяком случае «Тысячелетнее царство» представляет шаг вперед в сравнении с «Бесприютными».



Среди драматических представителей натурализма Гальбе является наибольшим неудачником, и как раз потому, что он, если не самый одаренный, то все же в художественном отношении наиболее добросовестный. Он всегда ставил себе целью нечто большее, чем голое копирование какой-нибудь случайной действительности. И если он все же «застрял в области совершенно внешней зарисовки среды», то это случилось в весьма большой степени против его воли. Чем дальше, тем больше старался он выкарабкаться из душных низин, и не вина его, а беда, если ему это не удалось, если и то, что он мог бы сделать, в конце концов только сильно страдает от безнадежного стремления к тому, чего он сделать не может. Гальбе только один раз имел большой театралыный успех. Ему его доставила «Юность». С того времени неудача следовала за неудачей, а раза два даже пьесы его вызвали большие театралыные скандалы, но не потому, что Гальбе довольствовался ограниченным натурализмом, а, наоборот, потому, что он *хотел* вырваться из его границ, хотя ему и не удался свободный и сильный взлет в те сферы, где он родился и вырос, как художник.

Современный натурализм был вполне прав в своей борьбе против романтически расплывчатой и несвязной формы, в которой на буржуазной сцене шестидесятых и семидесятых годов преподносились конфликты буржуазного мира. Если натуралист сумел изобразить жизнь современного буржуазного общества, хотя бы только с тщательной и даже скрупулезной верностью, то это несомненно художественный прогресс. Но подняться на высоту классического искусства это направление могло бы тогда, когда ему удалось бы схватить и *художественно* освоить также и крупные конфликты и проблемы современного буржуазного общества. Однако натурализм не в состоянии сделать это именно потому, что представляет буржуазное искусство, потому, что при теперешнем развитии капитализма может существовать только *буржуазный* театр, потому, что этот буржуазный театр так же беспомощно стоит перед конфликтами и проблемами современного буржуазного общества, как и оно само. С годами немецкий натурализм начал это смутно понимать, но в то время как Гауптман во благовремении пошел на компромиссы, Гальбе все снова делал попытки вывести натурализм за его пределы, что делает честь его художественным стараниям, но в то же время объясняет его художественные неудачи. При этом, конечно, следует подчеркнуть, что временами



просто злобно-враждебное отношение берлинской публики к его драмам вызывалось гораздо меньше их действительными недостатками, чем его стремлением—и это делает ему только честь—действительно затронуть вплотную конфликты капиталистического общества.

Этими общими замечаниями мы сказали уже все необходимое о «Доме Розенгагена» Гальбе. Поэт ставит в этой пьесе трудную и важную проблему капиталистического общества—поглощение мелкого землевладения крупным. Гальбе очень хорошо зарисовал многие черты той среды, в которой совершается этот исторический процесс, но завязку и развязку драматической коллизии он сумел воспроизвести только при помощи плоских и даже немного банальных интриг. В этом отношении новая драма Гальбе представляет решительный шаг назад в сравнении с его «Тысячелетним царством». Более того: она является даже возвратом в донатуралистическую эпоху упадка буржуазного театра. Именно потому «Дом Розенгагена» встретил живое одобрение публики, успех, который поэту, после стольких разочарований, можно только искренно пожелать, но который никоим образом нельзя записать ему в художественный актив.

## Отто-Эрих Гартлебен

### «Анна Ягерт»

Отто-Эрих Гартлебен выступил в «Лессинг-театре» с так называемой «комедией» в трех актах — «Анной Ягерт». Гартлебен принадлежит к числу тех буржуазных молодых людей, которые, в порыве любопытствующей глупости, вступают в ряды социал-демократической партии. Если им не удастся сейчас же заполучить выдающееся место, они приходят к заключению, что строгая дисциплина рабочего класса является угрозой для их «гениальной индивидуальности», и сразу же становятся на «более высокую точку зрения», то-есть, называя вещь ее настоящим именем, возвращаются покаянно к старому стойлу капиталистической премудрости, отличаясь от прочих жвачных животных в манчестерском хлеву только тем, что рога их украшены несколькими пестрыми лентами из ящика редкостей бедного сумасшедшего Ницше. В наших местах гарцует целое стадо таких гениев; они забираются всюду — в драму и лирику, в искусство и критику, а в последнее время даже в политику, где они с поистине гениальным самосознанием пережевывают бисмарковские шпаргалки, изготавливавшиеся для всей прессы Пиндтером, шпаргалки, которые в более счастливые дни немецкой буржуазии считались воплощением антигениальности.

Одним из этих столь славных является Отто Гартлебен: все, что резонер его «комедии» говорит в третьем акте об «изживании индивидуальности», можно было бы слово в слово перенести

в любой манчестерский катехизис без того, чтобы это бросилось кому-нибудь в глаза. Но наш поэт вполне основательно не считает себя еще достаточно крупной фигурой, чтобы изобразить драматически свою личную душевную борьбу, свое героическое высвобождение из тусклого ничтожества пролетарской массы в светлые выси гениальной индивидуальности; он переносит этот остроумный процесс в образ женщины, которую он, в грубом расчете на пристрастие публики к скандалу, называет именем, хорошо известным в женском рабочем движении. «Анна Ягерт» разрывает с вернувшимся после долголетнего тюремного заключения возлюбленным, так как она за время разлуки узнала от одного богатого фабриканта, что «социал-демократические цели» могут быть достигнуты только «грязными» путями, и в благодарность за это остроумное разъяснение она «отдается телом и душой» своему учителю. После этого обращения ее социал-демократически мыслящий отец, которого поэт изображает, конечно, как шута последнего сорта, выгоняет ее из дому, а затем фабрикант помогает ей открыть мастерскую детских платьев. Энергичной эксплуатацией работниц эта подающая надежды особа выколачивает столько прибавочной стоимости, что может выплатить своему любовнику все его авансы; вместе с тем, или еще до этого, она отказывает ему если не в дружбе, то в любви. Затем она, фабрикант и даже ее служанка в течение целого акта — к счастью последнего — издеваются над глупым ее поклонником, богатым бароном, пока она наконец к величайшему блаженству этого барона заявляет ему, что, несмотря на крайнюю неохоту, она все же должна решиться стать «милостивой государыней», ибо чувствует, что он, этот глупый барон, сделал ее матерью.

Да простят нам Гартлебен и его муза, если мы в этом кратком абрисе не исчерпали или даже не поняли все их «гениальные» мотивы. Мы должны были бы просить признать смягчающие нашу вину обстоятельства ввиду нашего слишком массового и стадно-звериного рассудка, который в этой достославной «комедии» не сумел найти никакого следа психологического развития, а нашел только невероятно путанное пустословие, правда, наряду с искренним старанием осмеять политически организованный рабочий класс по способу клоуна Бенедикса. Нам мешали во время представления звучавшие в наших ушах стихи Платена:

С болваном снежным автор пьес вот таких сравнится:  
Карикатура нынче он, а завтра—глядь!—водица.

К сожалению, кончилась также неудачей и последняя попытка найти смысл этой великолепной комедии в ее «исторической» подоплеке.

Так как Гартлебен уже показал свой тонкий вкус, вытаскивая при помощи имени своей героини на арену публичности эту «историю», то можно и должно говорить о ней. Сущность этой истории состоит в том, что работница, которая выделилась в женском рабочем движении своим красноречием и энергией, изменила своему возлюбленному, осужденному за так называемое «политическое» преступление на многолетнее тюремное заключение, и сошлась с другим рабочим. Вследствие этого она настолько потеряла доверие своих товарок, что вынуждена была уехать за границу. Именно эту человечески понятную и человечески захватывающую судьбу Гартлебен окарикатурил в гениальной индивидуальности своей Анны Ягерт. В качестве гения и индивидуальности, она со всем суровым целомудрием Орлеанской девы чурается прикосновения всякого пролетария, но всегда изъясняет полную горизонтальную готовность при виде дворянских и буржуазных денежных мешков. И это почтенное общество еще возмущается, когда говорят о его «похотливых галлюцинациях» насчет рабочего класса.

Если полиция почему-то наложила запрет на столь благонадежную стряпню Гартлебена, то это лишь одна из загадок театральной цензуры. Так же мало понятно, почему «Лессинг-театр» открыл ей свои двери. Но уже более понятно, что этот театр осмелился поставить такую гиль только в стыдливой тишине, которую создает в залах театра весенний полдень, и пустил в ход все свои лучшие силы, чтобы ее как-нибудь вызвать. Дом муз в Мюгельзее, явившийся в полном составе, не преминул приветствовать пьесу оглушительными аплодисментами. Что касается нас, то мы охотно спасаемся от такой зелено-немецкой гениальности к буржуазной романтике Зудермана и Фульды, которые все же откровенно становятся на сторону буржуазии и в своем роде все же являются драматическими талантами, чем, с точки зрения нашего ограниченного стадиозверинского вкуса, в конце концов все же не следует пренебрегать, как бы основательно ни были лишены этого таланта, а потому и пренебрегали бы им, всякие гениальные индивидуальности.

### «Освобожденные»

Гартлебен принадлежит к современным натуралистам и к наиболее одаренным из них. В драме «Анна Ягерт», о которой



мы уже писали на страницах нашего журнала несколько лет назад, Гартлебен, правда, взялся за решение задачи, которая превышала его силы, и потерпел поэтому полную неудачу: он хотел противопоставить самодержавную «индивидуальность» женщины строгой дисциплине женского рабочего движения, причем он, путем драматически окарикатуренного использования действительно случившегося «случая», спекулировал, в художественно недопустимой форме, на грубом пристрастии буржуазной публики к скандалу. В «Освобожденных» Гартлебен ограничивается вещами, которые он понимает: в разнообразных вариациях он старается показать, как порабощенная в буржуазном обществе женщина «освобождается» или старается «освободиться» на почве буржуазного общества, и в этом разумном ограничении талант поэта, поскольку он имеется, действительно разворачивается целиком.

Соответствует ли такая проблемная поэзия принципам натурализма? Это вопрос, конечно, спорный. И без того социально-философская проблема является чисто внешней связью, которая соединяет четыре, в других отношениях совершенно независимые друг от друга, пьесы или собственно только драматические сцены, которые не сработаны даже по единому плану. Две из них были уже раньше поставлены, а третья представляет, очевидно, ученическую работу, которую Гартлебен извлек из какого-нибудь забытого портфеля, чтобы заполнить вечер, так что собственно только четвертая пьеса означает новый и действительный размах. Однако, может быть, именно в этом заключается оправдание поэта; он точно хочет сказать: я как раз не работал тенденциозно, но одна и та же проблема представлялась моему художественному взору в различное время в различных формах: «единство в разрозненном» являлось «нашего поэта настроением», и почему нельзя то, что в жизни разделялось большими промежутками, предоставить в общем обрамлении эстетическому наслаждению?

Если мы удовольствуемся этим объяснением, то две первые и серьезные пьесы—«Чужой» и «Прощание с полком»—«освобождают» женщину при помощи более тонкого или более грубого прелюбодеянья, напротив, две последние и веселые пьесы—«Нравственное требование» и «Лора»—«освобождают» ее путем отказа от брака при помощи свободной любви, в том объеме и в той форме, в каких она возможна внутри буржуазного класса. В художественном отношении эти пьесы размещаются в другом порядке, чем в социально-психологическом;

первая—серьезная—и последняя—веселая—пьесы представляют меньшую ценность в сравнении с двумя средними.

В «Чужом», по существу, ведется только философская дискуссия на тему, имеет ли право женщина, как бедная девушка, в силу экономического принуждения вышедшая замуж за богатого, горячо любящего ее человека, — имеет ли она право, после двенадцатилетнего филистерского брака, последовать за вновь объявившимся и теперь тоже разбогатевшим первым возлюбленным? Три действующих персонажа представляют только бледные схемы, в особенности героиня, которая, правда, в длинной философской рапее обосновывает свое личное право, но совершенно не выявлена как живая личность. Пьеса эта носит очень явственные следы юношеского подражания Ибсену, тогда как «Лора» представляет драматическую переделку веселой новеллы из жизни гризеток и студентов, переделку, в которой Гартлебену не удалось уничтожить все признаки ее эпического происхождения. В ней отсутствуют заостренность и динамичность, и этот недостаток не может быть возмещен несколько грубой приправой комедийного плутовства.

Зато «Прощание с полком», единственная новострелка, наполнена драматической жизнью. В отличие от «Чужого» в этой пьесе бедный офицер женится на богатой девушке, чтобы затем в браке пренебрегать ею и заслужить ее неверность. Историю этого брака мы должны брать на слово, но муж и жена представляют живые фигуры. В немногих сценах Гартлебен сумел сосредоточить много жизненных и характерных черт. Ввиду сомнительного поведения его жены муж был переведен из одного полка в другой; он возвращается домой с прощального вечера, который устроили ему товарищи по полку; полупьяный, полный недоверия, нетерпеливо выталкиваемый женой, которая назначила последнее свидание своему любовнику, он, в припадке быстро нарастающей злобы, хочет вынудить силой у нее признание и падает от удара любовника, поспешившего к ней на помощь. Правда, то, что выиграл драматург, теряет социальный философ: эта женщина не «освобождена», а в лучшем случае деклассирована и уже на другой день с горькими слезами захочет вернуть к жизни своего убитого мужа.

В «Нравственном требовании», пьесе, которая, как и «Лора», была уже поставлена на другой сцене, поэт ставит проблему следующим образом: молодая девушка, которую родители принуждают вступить в денежный брак с значительно старшим человеком, оставляет родину и, после нескольких лет нужды, ведет, уже как международная концертная певица, блестящую,

хотя, с точки зрения буржуазной морали, весьма сомнительную жизнь. Это та самая тема, которую выбрал Зудерман для «Родины», с той лишь разницей, что Гартлебен более смело и правдиво выводит все последствия своих предпосылок. Его Рита совершенно свободна от возвышенных и сентиментальных чувств, которыми так охотно рисуется Магда Зудермана: когда к Рите является друг ее молодости, чтобы, несмотря на все, ввести ее в свой дом, как почтенную и богатую купеческую жену, она высмеивает его и заставляет его в весьма забавной форме отказаться от своего «нравственного требования» и смеяться над реальным наслаждением, приглашая его занять место в пестром хороводе ее любовников. Пьеса отличается чрезвычайным остроумием, против которого ничего не может поделать никакая стародавняя филистерская мораль, а мы и подавно.

Следует, напротив, признать, что Гартлебен, хотя и не всегда с одинаковым художественным успехом, старается все-таки решить свою проблему художественно правдиво. Он сделал весьма тонкое наблюдение, что если в буржуазном классе деньги куют цепи женщине, то и освободиться от них она может только при помощи денег. В «Чужом» женщина «освобождается» потому, что ее любовник превратился из бедного в богатого человека, в «Прощании с полком» женщина «освобождается» при помощи того же богатства, которое принесло ей рабство; «свобода» Риты и Лоры основывается на постоянно наполненных кошельках их меняющихся любовников. Из этого круговорота нет никакого другого выхода, и это не вина поэта, который не сотворил этот буржуазный мир и должен не улучшать его, а только художественно воспроизводить. Именно поэтому «Освобожденные» стоят значительно выше «Анны Ягерт», где Гартлебен смеялся тенденциозные блуждающие огоньки с поэтическим творчеством.

### «Понедельник роз»

«Понедельник роз» Отто-Эриха Гартлебена, «офицерская трагедия» в пяти актах, имела большой и вполне заслуженный успех.

Это не значит, что более внимательный критический разбор не открыл бы очень многих недостатков драмы. Фабула весьма скучная и даже не оригинальная. Любовная связь лейтенанта с девушкой не одинакового с ним общественного положения приводит к трагической коллизии. Лейтенант принимает дело гораздо больше всерьез, чем принято в его кругу в таких слу-



чаях. Чтобы излечить его от этой причуды, добрые товарищи стараются поссорить влюбленных, сообщая находящемуся в командировке лейтенанту, что его возлюбленная изменила ему, и в то же время наговаривая девушке, что ее возлюбленный искал и нашел богатую невесту. Влюбленные попадают в эту грубо поставленную западню. В отчаянии лейтенант начинает вести разгульную жизнь, играет в карты, делает долги и заболевает опасной для жизни нервной лихорадкой, чтобы после выздоровления согласиться, по настоянию семьи, на брак с богатой наследницей. Это обручение должно быть возведено в понедельник роз на балу в рейнском гарнизоне, где служит жених, который за несколько дней пред этим вернулся к отправлению своих обязанностей в свою казарму. Но здесь ряд случайностей раскрывает ему интригу, жертвами которой стали он и его возлюбленная. Хотя он дал своему командиру честное слово, что навсегда покончил с старой любовью, он опять сходится с покинутой девушкой. Но теперь, когда сердца их опять соединились, лейтенант становится, с точки зрения военной сословной чести, отщепенцем, и вот после карнавала он вместе с своей возлюбленной кончает самоубийством.

Нельзя даже сказать, что Гартлебен сумел компенсировать скудость фабулы искусной завязкой и развязкой драматического узла. Напротив! В этом отношении он поступил весьма небрежно. Способ, при помощи которого он сначала разлучает, а потом опять соединяет любовную пару, не свободен от больших вероятностей, чтобы не сказать невозможностей. Но мы готовы почти допустить, что Гартлебен, который имеет за собой довольно значительную сценическую практику, позволил себе это вполне намеренно, так как преследовал нечто совершенно другое, что ему удалось в высокой степени.

В «Понедельнике роз» для «Немецкого театра» открывается в известной степени совершенно новая область. Это первая драма, которая осмелилась поэтически изобразить прусское офицерство, как таковое. Как часто ни появлялся до сих пор прусский лейтенант на театральных подмостках, это все же были только отдельные типы, начиная благородным поэтическим юношей и кончая неотразимым фатом. Схватить этот класс как таковой, со всеми его социальными помыслами и правами, нарисовать пластически его жизнь и деятельность в казино и казарме—эту задачу до сих пор не пытался еще взять на себя ни один драматург. Тот факт, что уже первая попытка в этом роде удалась Гартлебену в такой высокой степени, свидетельствует о крупном драматическом таланте.



Не нужно быть завсегдатаем казино и казармы, чтобы почти в каждой сцене драмы почувствовать правдивость изображения этой среды. Конечно, вопрос, в какой мере бытовая драма имеет право на место в области искусства, является спорным и может быть решен в сторону ограничения или расширения этого права. Автор этих строк скорее склоняется к более строгому, чем мягкому взгляду, но искусство происходит от слова искус\*, и требуется немалый искус, чтобы драматизировать целый класс. Чем скуднее фабула и чем менее запутана интрига, тем больше выделяется способность поэта создать, при помощи яркой и убедительно правдивой зарисовки быта, драматическое напряжение, которое в другом случае могло бы быть создано только при помощи очень оригинальной фабулы и весьма запутанной интриги. И во всяком случае бытовой драме, даже с точки зрения ортодоксальнейшей теории, нельзя отказать в одном преимуществе: она может вывести судьбу своего героя из атмосферы, в которой он живет и действует, с такой ясностью и правдивостью, какие не всегда были доступны классической трагедии и очень часто дополнялись при помощи не весьма художественных приемов.

Мы знаем теперь загадочную судьбу, которая завязывала трагический узел античной драмы; это—общественные связи, и они наиболее отчетливо могут быть художественно выявлены только в бытовой драме. Именно потому и проходишь мимо всех прочих недостатков трагедии Гартлебена, что мы, так сказать, руками пащупываем в ней, как герой погибает в цепях своего класса. Какое значение имеет более или менее тонко сплетенная интрига, когда товарищи героя, которые ссорят его с возлюбленной, считают, что они поступают вполне правомерно, когда, в согласии с строгой логикой их классовых воззрений, заявляют: чтобы спасти будущее подающего надежды офицера, не только дозволено, но и требуется обмануть такую буржуазную девку, которая и в счет не идет. Они хвастаются своим поступком, и с точки зрения своего класса они вправе это делать. Наоборот, герой погибает, потому что осмеливается восстать против этих классовых взглядов, и было бы не вполне основательно выдвигать против поэта возражение, что смерть героя необоснованна: он мог бы, мол, взять свою возлюбленную под ручку и повернуться спиной ко всему этому хваленому обществу. Психологически это, конечно, было бы

\* Труднопереводимая игра слов: «Kunst kommt nun einmal von können»—чтобы быть художником, нужно быть искусником.

возможно, но это возражение сводится в сущности к уже опровергнутому Аристотелем аргументу, что драматург должен был бы написать *эту*, а не другую трагедию или, как в данном случае, что он написал трагедию, а не комедию. Отдельная личность может стать выше воззрений своего класса, только примыкая к классу, который стоит на более высокой ступени культуры, а это всегда возможно только в меньшинстве случаев. В большинстве же случаев всюду, где личность хочет в своем суверенном произволе переступить через интересы своего класса, она растаптывается этими интересами, все равно, пускает ли она, как герой Гартлебена, сейчас же себе пулю в лоб или еще влачит дальние в течение известного времени внутренне разбитое существование.

Гартлебен поэтому также старательно избегает противопоставлять в своей драме друг другу банду злостных интриганов и благородного человеколюбца. Герой его довольно симпатичный, но изрядно недалекий и слабый характер, который затем переключается не в уверенное сознание своего права, а в упрямое отстаивание своей правоты. Симпатия зрителя не всегда безусловно на его стороне, а иногда даже на стороне его противников, которые знают, по крайней мере, чего они хотят, хотя и знание их, и хотение весьма ограничены.

Так как Гартлебен выбрал трагедию, он не имел права прибегать к карикатуре и действительно избежал ее: офицерские шутки во вкусе «Летучих листков» и «Симплициссимуса» сливаются с целым и ничуть не выпячиваются назойливо. Трагедия во всех отношениях свободна от нехудожественной тенденции.

Другое дело, не вызывает ли она именно в своей неприкрашенной правде тенденциозную вражду. Премьерная публика отнеслась к ней без предубеждения, чем она не всегда отличается, но следует подождать, окажется ли эта непредубежденность долговечной. В сравнении с комедией Макса Дрейера из жизни педагогов, которая в прошлом году преобладала в репертуаре «Немецкого театра», эта офицерская трагедия представляет все-таки крепкий напиток; нельзя сказать, чтобы среда казармы и казино могла в интеллектуальном или моральном отношении быть особенно привлекательна для мира, хотя бы в некоторой степени зараженного современной культурой.

Во всяком случае отраднo видеть, что один из драматургов капитализма, которые лет десять назад вызвали столько надежд и так мало оправдали их, опять поднимается по восходящей линии.

Будем надеяться, что он сумеет удержаться на ней.

## Людвиг Фульда

### «Талисман»

Буржуазной критике повезло. Наконец появилась драма, которая «целиком и полностью» удовлетворяет ее эстетические требования, драма «чистой красоты», без которой нет «настоящего искусства», драма не в «рубленной, изломанной прозе» обыденной жизни, а в гладких, благозвучных стихах. И в довершение всего драма автора, которого уже несколько раз находили на натуралистической тропе. Что же удивительного, что буржуазные газеты трубными звуками и барабанным боем приветствуют «Талисман», «драматическую сказку» Людвига Фульды.

С натуралистическими заблуждениями Фульды дело обстояло не так страшно. Его «Потерянный рай» гораздо больше осуждал рабочий вопрос, чем обсуждал. Корыстолюбивый фабрикант отказывает «своим» рабочим в пятнадцатипроцентном повышении заработной платы, на которое согласились все другие фабрики той же отрасли промышленности, только потому, что какой-то высокородный негодяй хочет ему продать себя в качестве зятя, лишь за такую цену, которую, как ему кажется, он при этом повышении заплатить не сможет. Но его сентиментальная дочка, которой внушает отвращение пустая роскошь буржуазного существования и которая случайно познакомилась с жалкой жизнью «ее» рабочих, находит цену жениха слишком высокой; она выпроваживает негодяя и убеждает отца удовлетворить справедливые требования рабочих,

причем остается неясным, что больше убедило старика: романтический каприз его собственной крови и плоти или трезвый расчет его технического директора, который убедительно доказывает ему, что забастовавшие уже рабочие сейчас же найдут другую работу за более высокую плату в конкурирующих фабриках. Заключительная картина: торжественное примирение «работодателей» и «работополучателей». Берлинские рабочие с полным основанием протестовали, когда «Потерянный рай» случайно попал на сцену «Вольного народного театра».

Более серьезную работу представляет другая драма Фульды, «Рабыня», яркое изображение буржуазного брака в его brutальном вырождении даже в тех случаях, когда муж не колотит жену или не обманывает ее, а в своем роде любит и смотрит на нее, в соответствии с обычным для него и, по его мнению, вполне правомерным классовым воззрением, только как на часть полезного делового и домашнего инвентаря. С буржуазной точки зрения «Рабыня» — очень смелая пьеса в немалой степени и потому, что когда эта истерзанная женщина наконец разбивает свои цепи и, преследуемая обществом, покинутая церковью и государством, находит с трудом не совсем охотно предоставленный ей уголок в родительском доме, поэт дает ей свободу соединиться с любимым человеком в свободном браке без всякого благословения общества, церкви и государства. Если принять во внимание, что Пауль Гейзе, несмотря на его прочно установленную репутацию в буржуазном мире, в своих романах после трехтомных опытов свободной любви, в конце концов, все же призывает церковь «д-тей ради» или, вернее, потому, что поэт не осмеливается нарушить заповеди буржуазной респектабельности, то для драматического дебютанта, как Фульда, было уже верхом мужества, когда он в «Рабыне» позволил себе закусить удила. Можно было ждать, что он пойдет и дальше по этому пути.

Но — увы! — буржуазная пресса имеет полное основание провозгласить троекратное «ура» обращенному грешнику. «Таллисман» сработан с «частичным использованием старого сказочного сюжета». Речь идет о старой, хорошо известной из сказок Андерсена истории о новом платье короля, которого не могли видеть только дураки и злые люди, а потому видел весь мир, включая короля, который его носил, пока наивный ребенок не воскликнул: «а король-то голенький ходит!» Не имеет смысла излагать здесь подробно, как Фульда «частично» использовал этот сюжет и как «частично» он его не использовал, как он местами сделал это удачно, а местами неудачно. Взору его отчасти предносился



«Сон—жизнь» Грильпарцера, но до меланхолического глубокомыслия австрийского поэта ему очень далеко. Он заставляет своего короля Астольфа Кипрского, который ведет себя уж чересчур необузданно в глупости своей деспотической мании величия, обрести житейский разум при метаморфозе воображаемой пурпурной мантии в пару простых кальсон и притти к трогательному решению отныне искать совета в своих важных правительственных делах у простого народа. И если бы только это! В некоторых интересных сценах Фульда выявляет своей драматический талант; мы ценим вполне также и то, что в такое время, когда у нас тяжелым свинцом залегает в желудке гимназическая лирика Альберта Трегера и ему подобных рифмотворцев, Фульда умеет еще мастерить довольно милые стихи. Но в общем это только пестрый пустячок, красивая безделушка. В борьбе за гардероб ее сейчас же забываешь.

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРЫ  
И ВОПРОСЫ СТИЛЯ**



## Эстетические разведки

Создание научной эстетики на основе исторического материализма—столь же благодарная, сколько и трудная задача. Следующие замечания не ставят даже себе целью доставить хотя бы несколько камней для постройки этого великого и обширного здания. В лучшем случае они хотели бы очистить от всякого мусора место для этой постройки. Они возникли в результате критики различных книг\*, которые были получены мною для рецензии в «Neue Zeit». Весьма разнообразные по своему содержанию и ценности, все эти книги трактуют об эстетических проблемах или побуждают к обсуждению таких проблем. Так как эти книги не подобраны систематически из соответствующей литературы, но соединены вместе лишь постольку, поскольку их собрал на столе критика простой случай, то в связи с ними нет никакой возможности дать систематическое изложение интересующего нас предмета. Но мы и не собираемся дать здесь такое систематическое изложение. Речь идет

\* *M. Kronenberg*. Kant, sein Leben und seine Lehre. München 1897, Oskar Beck; *Rudolf Steiner*. Goethes Weltanschauung. Weimar 1897. Verlag von E. Felber; *Edgar Steiger*. Das Werden des neuen Dramas. I Teil: Henrik Ibsen und die dramatische Gesellschaftskritik; II Teil: Von Hauptmann bis Maeterlinck. Berlin 1898. F. Fontane und Co; *Paul Schlenther*. Gerhart Hauptmann. Sein Lebensgang und seine Dichtung. Berlin 1898; *S. Fischer*, *Adolf Bartels*. Gerhart Hauptmann. Weimar 1897. Verlag von E. Felber; *U. C. Woerner*. Gerhart Hauptmann. München 1897; *Karl Haushalter*. Arno Holz. Phantasus. I Heft. Berlin 1898, I. Sassenbach.



лишь о нескольких разведках в области эстетики, и пусть уже сам читатель решает, открывают ли они какие-нибудь интересные перспективы или нет.

## I. Эстетика Канта

Работа Кроненберга о Канте принадлежит к тем популярным произведениям, которые имеют значение, быть может, лишь постольку, поскольку они знакомят ближе так называемую образованную публику с миром идей крупного, но мало доступного по своему изложению мыслителя.

Имеют такое значение только *быть может*, ибо с точки зрения того, кто считает, что полужнание гораздо хуже полного незнания, такие книги в конце концов приносят больше вреда, чем пользы. И если бы дело ограничивалось только полужнанием! Но опаснее всего становятся эти популяризаторы, когда они начинают «разъяснять» своего автора. Как известно, Кант уничтожает Бога, свободу и бессмертие при помощи чистого разума, чтобы затем снова воскресить их при помощи практического разума, как идеи, которые недоступны человеческому познанию, но в то же время постулируются человеческим разумом. Так вот Кроненберг, не довольствуясь этими тремя практическими идеями разума, прибавляет к ним еще четвертую, а именно — «социальное общение людей».

«Все снова обманывает эта идея многочисленных людей, являясь им как предмет непосредственного познания. Поэтому все снова выступают *мечтатели-утописты*, — никогда их не было так много, как в настоящее время, — которые изображают эту идею во всех ее деталях и даже собираются осуществить ее немедленно при помощи *дураков и обманутых*. И все же, с другой стороны, прогресс возможен только в том случае, если мы сосредоточим свое внимание на этой идее, если наши стремления во всей их совокупности будут руководиться этой идеей. Конечно, только экзальтированные головы могут ставить себе целью сейчас же, непосредственно, познать или осуществить эту идею, но, наоборот, только ограниченные головы могут не знать ее или не хотеть знать. Идеи подобны звездам, которые в темную ночь посылают нам из бесконечной дали слабый свет, чтобы осветить нам путь. Чем лучше мы постигаем и охватываем эти идеи, чем энергичнее следуем за их светом, тем увереннее идем вперед, хотя сами их никогда не достигнем».

Если верить, таким образом, Кроненбергу, то наши катедер-социалисты являются настоящими внуками Канта, хотя сами они вряд ли поверили бы этому.

Другой недостаток этих опытов популяризации состоит в том, что авторы их стараются елико возможно возвеличить предмет своего изложения. При этом скромный популяризатор и сам возвышается в собственных глазах. В вводной главе об историческом значении Канта Кроненберг заявляет, что всемирная история имеет четыре поворотных пункта, которые характеризуются четырьмя гениями: это—Сократ, Христос, Лютер и Кант. Эта концепция достаточно показывает, как обстоит дело с историческим чутьем Кроненберга. Такие чрезмерные преувеличения меньше всего соответствуют ясной и трезвой манере Канта. Но то, что Кант действительно сделал, остается достаточно значительным и выявляется только тогда во всем своем действительном значении, когда мы стараемся понять его дело во всей его исторической обусловленности.

Когда Кант в 1781 году опубликовал свой составивший эпоху труд—«Критику чистого разума», господство в философии принадлежало: в Англии—скептицизму, во Франции—материализму, в Германии—догматизму.

Скептицизм вообще подвергал сомнению возможность достоверного познания, материализм нашел ключ познания в естественной связи вещей, догматизм хотел доказать супранатуральные представления христианских догм при помощи умозаключений разума. Эти различные философии коренились в различных экономико-политических условиях развития Англии, Франции и Германии. В Англии философская спекуляция была парализована золотой практикой зарождающейся крупной промышленности, в качестве оптимистического апологета которой Давид Юм, знаменитейший представитель скептицизма, зарабатывал хорошие деньги. Во Франции могуче развивавшаяся буржуазия направляла материализм, как сильнейшее оружие, против феодальной легитимности божьей милостью. В Германии философия могла процветать только путем постоянных компромиссов с клерикальным деспотизмом, который не становится более терпимым только потому, что некоторые его представители, как прусский король Фридрих, лично заигрывали с атеизмом.

Кант убил догматизм, решив спор между материализмом и скептицизмом при помощи глубокомысленного решения, но сделал это как представитель постепенно пробуждавшейся и в

Германии буржуазии, а не как всемирно-исторический гений, внезапно спустившийся с неба. Он сказал, что весь мир явлений, как мы его постигаем при помощи наших чувств и нашего рассудка, обуславливается устройством наших чувств и нашего рассудка, но что, несмотря на это, наше познание вовсе не является ничем не стоящим и бессмысленным, а, напротив, необходимым, действительным и неразрывно связанным с нашей сущностью. Ближе всего Кант к французскому материализму, естественно-исторические воззрения которого он плодотворно развил дальше, хотя в то же время несколько разбавил требования его естественного права. Тогда как французский материализм защищал хотя и недостаточно обоснованное, но монистическое и одухотворенное революционным порывом мировоззрение, Кант резко и отчетливо отграничил царство природы, но перенес царство свободы в небесные выси идеи. Верно, конечно, что требования буржуазного естественного права здесь не наталкивались на упорное сопротивление действительности, но не менее верно и то, что они в этих заоблачных сферах легче пропитывались догматическими туманностями бога, бессмертия, первородного греха и т. п. Если, с одной стороны, промышленные передовые борцы французской революции не подписались бы под убийственным для всякого прибыледобывания положением Канта — ни один человек не должен быть рассматриваем как средство, а только как цель, — то, с другой стороны, заплесневелое учение Канта о радикальном зле человеческой природы стояло в резком противоречии с радостной уверенностью в победе, которую давало французскому материализму учение о первоначальном добре человеческой природы. Кант был не только революционным мыслителем, которого считал своим предком Энгельс, — он был также немецкий филистер, у которого черпал свою философию филистерства Шопенгауэр.

Вот почему система Канта с ее идеалистической стороны скоро подверглась сильнейшим потрясениям, вот почему ее сменил ряд другим систем, разделявших с нею ту ошибку, что можно познать абсолютную истину идеалистическим путем, но в то же время представлявших собою последовательное продвижение вперед учения о развитии, соответственно развитию немецкого общества, в котором развертывание крупной промышленности вызвало вновь к жизни материализм. Но это уже был материализм в его развитой форме, исторический материализм, который отказался от абсолютной истины, чтобы создать прочную почву для относительного познания, и таким образом выполнил в области общественных наук то самое

дело, которое теория познания Канта выполнила некогда в области естествознания\*.

После того, как Кант отделил царство природы, царство того, что есть, от царства свободы, он должен был взяться за другую задачу: устранить противоположность между природой и свободой в разуме. Если мир явлений, который подчиняет волю человека законам природы, находится *рядом* с заоблачным миром, где господствует свободная воля человека, если природа и свобода, чистый и практический разум соотносятся, только исключая друг друга в принципе, то этим разрывается человеческий разум, который может, однако, быть только *единым*. А так как законы свободы должны осуществляться в чувственном мире, то практический разум должен быть поставлен выше чистого разума. Нужно, следовательно, открыть способность разума, которая находится между рассудком и волей, между способностью познания и способностью желания, способность, которая могла бы подчинить природу свободе. Этой способностью является сила суждения, критику которой Кант опубликовал в 1790 году, как заключение своих великих основополагающих работ.

Принцип силы суждения есть естественная целесообразность, — цель, вкладываемая человеческим разумом в природу, которая, как таковая, не может иметь никаких целей. Она основывается на чувстве удовольствия и неудовольствия, которое мы испытываем при рассмотрении вещей; все основанные

\* Мои замечания о Канте уже были написаны, когда в номере пятом «Neue Zeit» за этот год (1898) появилась полемика Плеханова против Конрада Шмидта по вопросу о Канте. Чтобы устранить возможные недоразумения, считаю необходимым сделать еще несколько разъяснений по поводу того, что мною сказано в тексте о теории познания Канта. В той форме, в которой я изложил ее основное ядро, *то-есть* как действительный синтез материалистического тезиса и скептического антитезиса, она находится только в первом издании «Критики чистого разума», где «вещь в себе» является только предельным понятием человеческого рассудка. Кант говорит здесь отчетливо (стр. 314 кербарховского издания): «Следовательно, трансцендентальный идеалист есть эмпирический реалист и считает материю, как явление, действительностью, которая не умо-заключается, а непосредственно воспринимается». Трансцендентальный идеализм говорит: бытие материи, тела или материальные вещи суть не что иное, как предметы наших внешних чувств, как внешние ощущения, представляемые в нас, а эмпирический реализм говорит: поэтому существование этих внешних явлений непосредственно воспринимается и непосредственно достоверно. Отделы, в которых Кант развивает эти мысли, принадлежат, по тонкости, ясности и глубине критического исследования, к наиболее выдающимся частям его *главного* труда.



на этом чувстве представления являются эстетическими: эстетическая сила суждения относится к чистому и практическому разуму, как чувство удовольствия и неудовольствия к способности познания и способности желания. Мир рассудочных понятий—природа, мир идей—нравственное царство свободы, мир естественной целесообразности—красота и искусство.

Кант исследует прекрасное и четко отличает его от приятного, доброго и истинного. Эстетическое наслаждение не является ни чувственным, ни этическим, ни логическим,—это наслаждение, даваемое свободным и спокойным созерцанием вещей, предметом которого является одна только форма. «Если меня кто-нибудь спросит, нахожу ли я прекрасным дворец, который я вижу пред собой, то я могу, конечно, сказать: «я не люблю вещей, которые сделаны только для зевая», или ответить, как прокез Захем: «в Париже мне больше всего нравятся рестораны». Я могу еще также бранить, на манер Руссо, тщеславие великих, расточающих народный пот на такие ненужные вещи. Все это можно допустить и даже одобрить; но не об этом ведь идет теперь речь. Вопрос только в том, сопровождается ли во мне наслаждением представление предмета, хотя бы я был совершенно равнодушен к бытию предмета этого представления. Всякий должен признать, что то суждение о красоте, к которому приписывается малейший интерес, очень партийно и не есть чистое суждение вкуса. Надо ни в малейшей степени не быть заинтересованным в существовании вещи, быть совершенно равнодуш-

Так вот Кант все эти отделы исключил из второго и более поздних паданий и заменил вставками, которые хотя и не отвергают непосредственно эмпирического реализма, но ослабляют его строгую последовательность, затемняя и искажая ее, как будто «вещь в себе» содержится в явлениях, как их скрытое *х*. Трудно сказать с абсолютной уверенностью, что именно побудило Канта к такому искажению его теории познания. Шопенгауэр думает, что Кант сделал это просто из соображений трусости. а Куно Фишер считает, что Кант хотел при помощи этой уступки догматической черни сделать свое учение более популярным. Если бы пришлось делать выбор только между этими обоими предположениями, то взгляд Шопенгауэра был бы и более вероятен, а также и более приемлем: было бы более понятно и простительно, если бы смертный филистер в Канте погрешил телесно, чем если бы бессмертный мыслитель в Канте погрешил духовно. Однако я считаю, что мнение Шопенгауэра ошибочно уже просто потому, что единственное основание, которым он старается подкрепить его «изъясне», сводится к комической тираде.

Дело в том, что второе издание «Критики чистого разума» вышло в свет весною 1787 года, через полгода после смерти Фридриха Второго. и Шопенгауэр объясняет минимую трусливость Канта тем, что «великий король, друг просвещения и покровитель истины, только что умер».

ным в этом отношении, чтобы играть роль судьи в делах вкуса». И таким образом, Кант называет прекрасным то, что, независимо от всякого интереса, необходимо нравится только своей формой. Оно возбуждает чувство удовольствия непринужденной гармонией силы воображения и рассудка, свободной игрой обеих сил.

Напротив, гармония между силой воображения и разумом состоит в том, что разум признается как высшее, бесконечно превосходящее чувственное представление существо. Мы ощущаем эту гармонию, если мы чувствуем, что наше сверхчувственное существо возвышается над нашей чувственностью. Возвышенно то, что нас возвышает: предмет, величина которого превосходит всякий чувственный масштаб. Оно пробуждает чувство неудовольствия, потому что мы чувствуем себя, как чувственные существа, подавленными, но это чувство неудовольствия становится чувством удовольствия, потому что мы именно оттого чувствуем себя сверхчувственными существами, что, как чувственные существа, исчезаем пред самими собой.

Кант проводит различие между свободной и связанной красотой. Чисто эстетический объект есть свободная красота, и свободен прекрасный объект, когда он не зависит от другого и не требует для своего созерцания понятия, которое необходимо, чтобы дополнить эстетическое представление. Все объекты эстетического наслаждения, в которых воплощается род, представляют связанную красоту, так как созерцание предполагает

Нам нечего здесь доказывать, как мало можно говорить о «великом короле» как о «друге просвещения и покровителе истины». В действительности «великий король» не имел никакого представления о существовании Канта, что, впрочем, было несчастьем только для «философа из Сан-Суси», для мудреца же из Кенигсберга только счастьем. Можно было еще сказать, хотя Шопенгауэр этого не говорит, что Канту все же, при премнике Фридриха, пришлось стать жертвой некоторых придворок, но эти придворки относятся к 1794 году, то-есть имели место через семь лет после смягчения теории познания. В то время, когда Кант проводил это смягчение, его покровитель, министр народного просвещения Цедлиц, которому посвящены первое и второе издания «Критики чистого разума», пользовался еще непрерываемым авторитетом, и Кант не имел никакого видимого основания опасаться какого-нибудь преследования.

У меня лично, после тщательного сравнения второго издания с первым, сложилось скорее, как по внутренним, так и по внешним основаниям, убеждение, что Канта при этой ампутации теории познания преследовало проклятие всякой идеалистической философии, а именно — потребность примирить систему с методом. Как раз в то время, когда он готовил второе издание, он заканчивал обработку своей системы: «Критика практического разума», в которой восстанавливались бог и бессмертие, как постулаты практического разума, вышла в свет в 1788 году. Я не имел

понятие, и красота их связана также с этим понятием. Всякое произведение искусства создается по идее, которая должна присутствовать в нашем созерцании, иначе мы не можем оценить эстетически произведение искусства. Собственная сфера свободной красоты будет поэтому находиться не в искусстве, а лишь в природе. Чем непреднамереннее явления природы, чем менее они обозначают собой что-нибудь определенное, тем свободнее их красота, тем чище их эстетическое действие. Напротив, объект связанной красоты нравится нам, правда, тоже одной своей формой, но эта форма нравится более или менее; эстетическое суждение определяется совершенством формы, допускающим бесконечную лестницу степеней. Такое совершенство формы есть не что иное, как степень согласования между родом и индивидом; чем чище представлен род в индивиде, тем прекраснее сам индивид. Род, как таковой, не есть опыт, а идея; род в представлении есть идея как индивид, воплощенная в индивиде идея, то-есть идеал. Высшее представление эстетической силы суждения есть человеческий идеал, ее идеал—человек.

Задача прекрасного искусства—превращать идеал в естественное явление. Прекрасное есть цель искусства, но прекрасное никогда не есть намеренное действие; по крайней мере оно не стремится ни быть намеренным действием, ни иметь значение такового. Искусство должно творить так, как представляет воображение: закономерно без закона, намеренно без намерения, целесообразно без цели. «Природа прекрасна, если она в то же

здесь возможности более подробно обосновать мой взгляд, так как для этого потребовалось бы обширное исследование, но я думаю, что беспристрастное сравнение обоих различных текстов привело бы всякого исследователя к тому же выводу. Кант обломал острие своего критического метода точно так же, как позже и Гегель обломал острие своего диалектического метода, чтобы он не продырявил его абсолютной системы. Но это сделано было, так сказать, в состоянии бессознательного самообмана, а не в силу каких-либо соображений трусости или тщеславия. Это объясняется недостаточностью идеалистической философии вообще, а не теми или другими недостатками характера идеалистических философов. Как бы то ни было, Кант держался неизменно редакции второго издания, и в этой редакции, согласно которой мы познаем вещи, как они являются нашим чувствами и нашему рассудку, а не так, как они суть в действительности, и согласно которой «вещь в себе» бродит в мире явлений как фантастический вездесущий призрак, именно в этой редакции философия Канта стала общим духовным достоянием. Только пятьдесят лет спустя, в 1837 году, Розенкранц и Шопенгауэр установили большое различие между первым и вторым изданием, но это нисколько не помогло редакции первого издания завоевать себе не только исключительное, но даже сколько-нибудь преобладающее значение. Кто поэтому хочет характеризовать историческое значение философии Канта в общей связи немецкого



время выглядит, как искусство, и искусство может быть названо прекрасным только, когда мы знаем, что оно искусство и в то же время выглядит, как природа». Искусству дает закон гений, прирожденная способность духа художника, которая являет собой нечто творческое и вполне оригинальное. Но не все оригинальное гениально: «Так, поверхностные головы думают, что они лучше всего могут доказать, что они — расцветающие гении, если откажутся от всяких обязательных школьных правил и будут лучше щеголять на бешеной лошади, чем на манежной». Гений может доставить только богатый материал для произведений прекрасного искусства, обработка материала и форма требуют развитого школой таланта, чтобы сделать из них употребление, которое устояло бы пред эстетическим суждением. Но оригинальность гения закономерна и потому образцова; он действует образцово и в то же время естественно; и именно потому, что он творит сообразно природе, его произведение так же мало научно, как и морально, оно эстетично или художественно. Гений занимает особое положение в иерархии духов, ибо тому, что основано на понятиях, можно научиться, но никогда тому, что может быть создано только благодаря природной способности. То, чему учил Ньютон, может быть выучено, но нельзя выучиться творить, как Гомер. В гении все эстетические способности, вкус, рассудок, сила воображения действуют в высшей степени живо и творчески, но то особенное, каким образом сочетаются эти способности в гениальной натуре, так

духовного развития, должен исходить из второй редакции, как и я это сделал в своей «Истории немецкой социал-демократии». По тем же основаниям Маркс и Энгельс в своей полемике против идеалистической философии имели дело с второй редакцией. И аргументация, которую они выдвигали против нее, потому что является исчерпывающей, что она совпадает с первой редакцией Канта, с собственным и первоначальным мнением Канта, с «эмпирическим реализмом» Канта. Они в действительности противопоставили нефальсифицированного Канта фальсифицированному и сделали как раз то, чего они, по мнению Конрада Шмидта, не должны были делать: они схватили быка кантовской теории познания не за догматически виляющий хвост, а за критические рога, которые изрешетили всякий сверхчувственный догматизм.

Вот все, что я пока могу сказать, чтобы устранить возможные недоразумения. Я поэтому вполне присоединяюсь к полемике Плеханова против Конрада Шмидта. Если вполне верно, что дальнейшее развитие исторического материализма имеет своей предпосылкой критическое отношение к Марксу и Энгельсу, то Конрад Шмидт преследует эту похвальную цель по совершенно ложному пути, когда, «стимулируемый» плоской компиляцией Кроненберга, «возвращается назад» в болото буржуазной путаницы, в котором никакой пловец не сможет добраться до новых берегов.



же мало подлежит критическому определению, как и сам гений. Это — граница, пред которой останавливается критика искусства.

Так Кант определяет эстетическую силу суждения и в заключение задает вопрос: как возможны эстетические суждения? Основание определения вкуса чисто субъективно, поэтому вкус индивидуален, каждый имеет свой собственный вкус. Гармония в суждениях вкуса есть только случайное согласование, она основывается не на понятиях, поэтому о вкусах нельзя спорить путем доказательств. Однако спорят же о вкусах, об эстетических свойствах вещей, об искусстве и о критике искусства, а это было бы невозможно, если бы не были приняты объективные основания определения вкуса. Кант разрешает это противоречие следующим образом: «эстетическое суждение основывается не на определенном понятии, а на неопределенном, именно — на неопределенной идее сверхчувственного в нас». Эта идея есть единственный ключ для разрешения загадки, скрытой от нас в своих источниках силы. Естественная целесообразность, принцип эстетической силы суждения есть идеализм целесообразности.

Так и критика силы суждения ищет свои корни в заоблачном мире. Однако, несмотря на это, она, как критика чистого и критика практического разума, имела очень реальную основу. Когда Кант писал свою эстетику, Лессинг и Винкельман уже создали свои великие творения. Гердер уже возвестил искусство поэзии, как общее достояние человечества, собрал уже «голоса народов», указал уже на старые народные формы, пробудил уже в Бюргере настоящего народного поэта, гениальное племя поэтов «бури и натиска» уже наполняло своим кипеньем литературу, Гете находился уже в зените своего творчества, Шиллер уже обнаружил в своих юношеских драмах революционные корни: именно на этих великих и непреходящих памятниках литературы изучал Кант законы эстетической силы суждения. Это вовсе не была эстетика навсегда, как думал Кант. Она была исторически обусловлена, как и вся его философия. Мы еще вернемся к этому. Но исторически его эстетика являлась пролагающим новые пути делом. Если докантовская эстетика рекомендовала искусству плоское подражание природе или связывала искусство моралью, или рассматривала его, как скрытую форму философии, то Кант в той самой Германии, в которой развивающейся буржуазии открыта была только арена прекрасных искусств, показал — в глубоко продуманной, хотя именно поэтому искусственно конструированной, но богатой свободными

и широкими перспективами системе, — что искусство представляет отличительную и первичную способность человечества.

Если Кант основательно использовал нашу классическую литературу, то он, в свою очередь, так же щедро одарил ее. Его эстетика вышла в свет на пороге десятилетия, которое возвело классическую поэзию в совместной деятельности Гете и Шиллера на ее высшую вершину. И в этой работе она имела свою значительную долю.

## II. Эстетический идеализм Гете и Шиллера

Об отношении Гете и Шиллера к Канту высказался Маркс в одной почти совершенно исчезнувшей газете сороковых годов XIX века. Этот отзыв достаточно интересен, чтобы привести его здесь более подробно, чем этого требовала бы непосредственная цель нашего исследования.

Маркс пишет: «Гете в своих произведениях двояко относится к немецкому обществу своего времени. Он враждебен ему; оно противно ему, и он пытается бежать от него, как в «Ифигении» и вообще во время итальянского путешествия; он восстает против него, как Гец, Прометей и Фауст, осыпает его горькой насмешкой Мефистофеля. Или он, напротив, дружит с ним, примиряется с ним, как в большинстве его «Кротких ксений» и во многих прозаических произведениях, прославляет его, как в «Маскараде», защищает его от нападающего на него исторического движения, особенно во всех произведениях, где он говорит о французской революции. Дело не в том, что Гете признает будто бы лишь отдельные стороны немецкой жизни в противоположность другим сторонам, которые ему враждебны. Часто это только проявление его различных настроений; в нем постоянно происходит борьба между гениальным поэтом, которому убожество окружающей его среды внушало отвращение, и опасливым сыном франкфуртского патриция, либо веймарским тайным советником, который видит себя вынужденным заключить с ним перемирие и привыкнуть к нему. Так, Гете то колоссально велик, то мелочен; то это непокорный, насмешливый, презирающий мир гений, то осторожный, всем довольный, узкий филистер. И Гете был не в силах победить немецкое убожество; напротив, оно побеждает его; и эта победа убожества над величайшим немцем является лучшим доказательством того, что «изнутри» его вообще нельзя победить. Гете был слишком универсален, слишком активная натура, слишком плоть, чтобы искать спасения от убожества в шиллеровском бегстве

к кантовскому идеалу; он был слишком пронизителен, чтобы не видеть, что это бегство в конце концов сводилось к замене пло-ского убожества высокопарным. Его темперамент, его сила, все его духовное направление толкали его к практической жизни, а практическая жизнь, которая его окружала, была жалка. Пред этой дилеммой—существовать в жизненной среде, которую он должен был презирать, и все же быть прикованным к ней, как единственной, в которой он мог действовать,—пред этой дилеммой Гете находился постоянно, и чем старше он становился, тем все больше отступал могучий поэт, *de guerre lassé* (утомленный войной), пред незначительным веймарским министром. Мы не упрекаем Гете, как это делают Берне и Менцель, за то, что он не был либерален, а за то, что временами он мог быть филистером; мы не упрекаем его и за то, что он не был способен на энтузиазм во имя немецкой свободы, а за то, что свое эстетическое чувство он приносил в жертву филистерскому страху перед всяким современным великим историческим движением; не за то, что он был придворным, а за то, что в то время, когда Наполеон очищал огромные авгиевы конюшни Германии, он мог с торжественной серьезностью заниматься ничтожнейшими делами и *menus plaisirs* ничтожнейшего немецкого двора».

Как ни поучительны эти положения, они нуждаются в разъяснении как раз в том пункте, который имеет для нас здесь особенное значение. Возможно, что Маркс их выразил бы несколько иначе, если бы писал их не полемически, а дидактически. Он направил их против Карла Грюна, который накануне мартовской революции размазал свой филистерский идеализм в слабой книге о Гете. Но немецкий идеализм в конце XVIII века не был похож на немецкий идеализм середины XIX столетия.

В сравнении с Шиллером Гете является несомненно более универсальной и художественно более богатой, но все же не более активной, натурой. Шиллер сам называет духовный склад Гете интуитивным, а свой—спекулятивным. Гете восходит от индивида к идее, в то время как ему прежде всего дается идея, с которой он спускается к индивиду. Художественный гений уживается и с одним, и с другим духовным складом, так же как и активная деятельность, но зато интуитивный духовный склад более ранодушен ко всякого рода философским рассуждениям, чем спекулятивный. Действительно, Гете сам думал, что у него нет способности к философии в собственном смысле слова; он не любил, как он однажды метко выразился, «огораживаться общими понятиями». Лучше всего он понимал философию Спинозы, да и то лишь великие основные идеи ее: единство всего



сущего, закономерность всех явлений, тождественность духа и природы. Гете не подписался бы под всеми его сочинениями и знать ничего не хотел о «математической и раввинской культуре» Спинозы. В философии Канта его не привлекали даже основные идеи; в лучшем случае он их вежливо отклонял, а иногда и очень резко; так, с характерной для него жизнерадостностью он думал, что Кант своим учением о радикальном зле человеческой природы преступно испачкал свою чистую философскую мантию.

Поэтому довольно рискованное предприятие писать о мирозерцании Гете в каком-нибудь философском смысле слова, и Штейнер, который все-таки сделал такую попытку, потерпел полную неудачу. Ход его мысли сводится к следующему положению: в «одну роковую минуту» какой-то древний грек был охвачен странным недоверием к органам чувств, и с тех пор человечество вынуждено было терзаться философским идеализмом, пока Гете не восстановил опять монистическое мирозерцание. Штейнер приводит свои доказательства главным образом на естественно-исторических сочинениях Гете, но приходит к результату, что Гете никогда не мог достичь непосредственного созерцания акта освобождения, что, хотя он сам практиковал высший способ познания, все же не сумел подвергнуть его наблюдению на самом себе. Трудно сказать, что собственно думает этим сказать Штейнер; единственное осязательное указание дает его гимн Максиму Штирнеру; в заключение читателю сообщается, что если бы Гете даже конструировал философскую систему идей, то он кончил бы такой же неудачей, как и Гегель. Так как Штейнер подготавливает для большого веймарского издания часть естественно-исторических сочинений Гете, то его работа возбуждала известный интерес, но, к сожалению, совершенно не оправдала этих надежд.

Различное отношение Гете и Шиллера к философии обуславливалось, однако, не только их прирожденными природными способностями, но, в не меньшей степени, и их социальным положением. Гете, как сын франкфуртского патриция и веймарский министр, принадлежал к господствующим классам своего времени, и его бунт против убожества немецких условий был бунтом гениального художника против невыносимо душной и жалко-ограниченной филистерской жизни; даже когда он бунтовал, он не затрагивал социальных условий. Совсем не то Шиллер, который с детских лет выносил удары жизни и в академии Карла вынужден был влачить недостойное, рабское существование. Когда молодой Гете читал в Страсбурге знамени-



тый манифест французского материализма — «Систему природы» Гольбаха, в которой уже чувствовался режущий воздух Бели-хой французской революции, она показалась ему «до того серой, химерийной, фантастичной», что он отпрянул от нее, как от призрака; она явилась ему, как «настоящая квинтэссенция стар-чества, мало вкусная, даже безвкусная». Ему стало тоскливо и пусто в этом «печальном атеистическом полумраке», в кото-ром исчезли земля со всеми ее творениями, небо со всеми его со-звездиями. Так воспринял ее творческий художник, но вместе с тем и франкфуртский сын патриция, который как раз в это время порвал с любимой девушкой из соображений социальной классовой иерархии. Совершенно иначе, чем Гете, Шиллер, когда находился в одном возрасте с ним, боролся в «Разбойни-ках» против господствующего социального порядка при помощи смертоносного оружия материализма!

В жизни обоих поэтов после их великих юношеских произ-ведений имеется период передышки, когда они накапливали новые силы, чтобы дать затем более богатую продукцию. Гете провел этот период — от середины семидесятых до середины восьмидесятых годов — в обстановке рассеянной придворной жизни, а Шиллер в период от середины восьмидесятых до се-редины девятидесятых годов вынужден был вести жестокую борь-бу за существование. Как поэты, они опять обрели себя: Гете — во время итальянского путешествия, Шиллер — в кан-товской философии. Но в то время как Гете, по удачному вы-ражению Маркса, предприняв путешествие в Италию, бежал от противного ему немецкого убожества, Шиллер вовсе не «сбежал» в кантовский идеал, а, овладев им со всей своей страстью, занял по отношению к немецкому убожеству более активную позицию.

В известном смысле Шиллер был уже кантианцем раньше, чем познакомился с философией Канта. Тогда как револю-ционное недовольство измученного поэта разражалось в его юношеских драмах против удушающих условий жизни, его спекулятивный уклад духа в то же время проявился в несколь-ких стихотворениях, которые, правда, еще в очень неопределен-ных, но все же явственных контурах, намечали последователь-ность кантовского мира идей. В «Свободе мысли и страсти» чувственный мир восстает против жестокой суровости нрав-ственного закона; в «Резиньции» побеждает нравственный мир, но только таким образом, что отказ от награды за добро-детель в потустороннем мире является почти насмешкой над всеми, кто, в надежде на такую награду, отказался от наслаж-

дений плоти; в «Художниках» «достоинство человечества» сосредоточивается вокруг искусства. Все эти бродившие в нем идеи Шиллер нашел у Канта в прочно обоснованной изнутри великой системе, но творец «Разбойников», безнадежно бо-  
рющийся с немецким убожеством, нашел также в философии Канта и нравственное удовлетворение. Если Шиллер, как философ, не мог равняться с Кантом, то он был достаточно «активной натурой», чтобы использовать учителя на свой манер. Из мира природы Канта он сделал естественное государство, под которым он понимал феодально-абсолютистское государство своего времени, из кантовского мира человеческой свободы воли—«здание истинной политической свободы» и подобно тому, как Кант мир искусства сделал соединительным звеном между миром природы и миром свободы, так и Шиллер хотел перебросить мост из естественного государства в буржуазное, разумное государство при помощи эстетической культуры.

Эстетические статьи, в которых Шиллер в первую очередь разбирает взгляды Канта, делают все крайние выводы из буржуазного естественного права. Мы дадим только несколько примеров. Так, в статье о «Наивной и сентиментальной поэзии» сказано: «Такое расширение права собственности, при котором часть людей может погибнуть, не имеет никакого основания в самой природе». В статье «О возвышенном»: «Нет ничего, что было бы более недостойно человека, как терпеть насилие, ибо насилие уничтожает человека. Кто подвергает нас насилию, отнимает у нас не что иное, как человечество. Кто трусливо подчиняется насилию, тот отказывается от своей человечности». А в «Мыслях об использовании пошлого и низкого в искусстве» мы читаем: «Рабство низко, но рабские убеждения в свободе отвратительны; наоборот, рабство без рабских убеждений имеет в себе ничего позорного. Мало того, низкое положение, соединенное с высокими помыслами, может перейти в возвышенное». Все эти положения можно прекрасно применить к пролетарской классовой борьбе современности.

Это вовсе не значит, что Шиллер таким образом опять смешал эстетическое с моральным или с политическим. С тех пор как Ницше, при помощи нелепого и неприличного каламбура, открыл в Шиллере «морального трубача из Зекингена», всякий зелененький немецкий «гений» считает своим долгом пробраться в храм бессмертия при помощи какой-нибудь издевки за счет Шиллера. Однако всякий, кто еще не отказался от старозаветного обычая—сначала прочитать произведение автора и уже после громить его,—хорошо знает, что Шиллер так же строго

отделял эстетическое от морального и политического, как и Кант. Из многих доказательств этого мы здесь ограничимся только указанием на статью о «патетическом», в которой Шиллер заявляет, что только «варварский вкус» может рекомендовать поэтам для обработки «национальные темы», и где он пишет: «Жалок был бы греческий художественный вкус, если бы его можно было найти в произведениях его поэтов только в их исторических элементах», где он также говорит: «Очевидно, спутывают границы те, кто требует моральной целесообразности в эстетических вещах и, для расширения царства разума, изгоняет силу воображения из принадлежащей ему по праву области». Правда, Шиллер пишет однажды о «нравственной пользе эстетических обычаев», но в этой статье он резко отделяет эстетику от этики, чтобы развить общую мысль, что эстетическая культура косвенно оказывает благоприятное влияние на нравственность человечества, настолько ходячую истину, что Шиллер, поместивший эту работу в «Орах» в качестве «затычки», сам исключил ее из собрания своих прозаических сочинений. Положение Канта — предмет эстетического созерцания является не содержание, а форма — у Шиллера выражено в следующей выпуклой формулировке: «Настоящая тайна художественного мастерства заключается в том, что художник в форме поглощает содержание». Вообще если эстетические работы Шиллера не всегда достигают философской глубины Канта, то его чисто эстетические суждения именно потому, что он был поэтом, зачастую формулированы и полнее, и отчетливее, чем у Канта. Если идеал красоты Канта еще сильно напоминает греческие контуры Винкельмана, если даже Лессинг готов был мириться с тем, что начальство имеет право изгонять из искусства все пошлое и низкое, то Шиллер обеспечивал пошлому и низкому его доброе право в искусстве. Правда, он говорил, что отвратительное и низкое, крайние сторожевые посты вкуса, могут быть использованы только весьма осторожно и должны иметь свое оправдание только в крупной художественной задаче, но из-за этого еще не следует относиться слишком пренебрежительно к бедному Шиллеру: прославленное открытие, что грязь уже просто, как таковая, требует художественного изображения, могло быть сделано только в наш просвещенный век.

Сделав в своих эстетических работах все выводы также из положений буржуазного естественного права, Шиллер не ушел назад от Канта, а, наоборот, пошел дальше его. Он не искал уже больше возможности эстетических суждений в



«сверхчувственном субстрате», а находил его практически в исторической обусловленности человека. Конечно, Шиллер также разделял всеобщий предрассудок буржуазного просвещения, что оно является человеческим просвещением вообще, а не просвещением определенной эпохи, но, как поэт с пылким и страстным темпераментом, он инстинктивно отвергал все, что было безжизненной абстракцией в эстетической теории Канта.

Наиболее крупной эстетической работой Шиллера являются его «Письма об эстетическом воспитании человека». Когда он их начал печатать, он писал Гете: «Я никогда еще не писал о политической неурядице, и если в этих письмах я говорю о ней, то только для того, чтобы уже никогда больше не говорить об этом». Действительно, для Шиллера «политическая неурядица» служит только трамплином, чтобы подняться до эстетического идеала, но именно это ставило его идеалу исторические границы. Историческая тайна нашей классической литературы раскрыта в эстетических письмах Шиллера с такой ясностью, что и теперь еще остается неясным, каким образом буржуазная историография могла опять в такой степени затуманить решение этой загадки.

Шиллер ставит сначала вопрос, почему он занимается эстетическими исследованиями, когда «самое совершенное из всех произведений искусства—здание истинной политической свободы»—представляет «гораздо более глубокий интерес», когда на политической арене «решается теперь великая судьба человечества», «великий спор о правах», в котором принимают участие все, кто носит имя человека. Он отвечает, что прогнившее здание естественного государства, правда, колеблется, благоприятный момент встречает невосприимчивое поколение. Это говорит разочарованный творец «Разбойников», но если Шиллер таким образом изображает безысходность буржуазной классовой борьбы, то и немецкий, напуганный французским террором филистер более чем в достаточной степени изливает свою душу. Шиллер открывает «грубые и противозаконные инстинкты» в «низких и более многочисленных классах», хотя вместе с тем прибавляет, что «цивилизованные классы» представляют еще более отвратительное зрелище расслабленности и вырождения характера, тем более возмутительных, что их источником является сама культура.

Конечно, мы можем встретить аналогичные явления у всех культурных народов, но при более внимательном рассмотрении сейчас же обнаруживается контраст между современной и



прошлой, в особенности греческой формой человечества. Различие между античным и буржуазным обществом раскрывается пред пророческим взором поэта. В Германии, которая еще не знает крупной промышленности и едва лишь знакома с мануфактурой, Шиллер пишет: «Вечно прикованный к отдельной маленькой части целого, человек и сам превращается только в часть этого целого; вечно прислушиваясь к однообразному шуму колеса, приводимого им в движение, он никогда не развивает гармонию своего существа, и вместо того, чтобы запечатлеть в своей природе человечность, он становится только отпечатком своей профессии, своей науки». Шиллер не вдается по этому поводу в реакционные жалобы. Он, напротив, замечает: «Чтобы развить многообразные способности в человеке, необходимо было сначала их противопоставить друг другу. Этот антагонизм сил является великим орудием культуры». Но, прибавляет Шиллер, только орудием. Пока он продолжает существовать, мы находимся только на пути к культуре. Как бы много ни выигрывал весь мир, как целое, от такого раздельного развития человеческих сил, индивид страдает под гнетом этой мировой цели. «При помощи гимнастики создаются правда, атлетические тела, но только в результате свободной и равномерной игры всех членов создается красота. Подобно этому, напряжение отдельных духовных сил может, правда, произвести из ряда вон выходящих людей, но только их равномерная культура — счастливых и совершенных людей. В каком отношении находились бы мы к прошлым и будущим эпохам мировой истории, если бы развитие человеческой природы требовало таких жертв? Мы были бы рабами человечества, мы, в течение тысячелетий, выполняли бы для него труд рабов и запечатлели бы в нашей искалеченной природе постыдные следы этой рабской службы, чтобы более поздние поколения могли в блаженной праздности заботиться о своем нравственном здоровье и развернуть свободный рост своей человечности».

Шиллер и здесь делает все выводы из буржуазного естественного права, и не его вина, если это право на полпути затерялось в капиталистической прибыли и знать ничего не хочет о «государствах будущего», где сможет развернуться «свободный рост человечности».

Если эта цель, как думает Шиллер, не может быть достигнута путем борьбы между «низшими» и «цивилизованными классами», то еще меньше она может быть осуществлена в рамках естественного государства, феодально-абсолютистского государства, варварскую грубость и неизлечимое загнивание

которого так красноречиво изображают эстетические письма. Точно прозревая сквозь туманы грядущего столетия решения прусских дисциплинарных судов по делам Лейста и Велау, с одной стороны, Кирхмана и Меллера—с другой, Шиллер саркастически замечает, что естественное государство скорее готово мириться с тем, чтобы его слуги—и кто не согласится с ним?—связывались с Венерой Цитерейской, богиней похотливой страсти, чем с Венерой Уранией, возвышенной богиней небес. Так Шиллер приходит к выводу, что, только решив сначала эстетическую проблему, можно решить и политическую проблему, что только путем красоты можно дойти до свободы.

Но как бы ясно ни показывали эстетические письма Шиллера, почему буржуазная освободительная борьба в Германии должна была развернуться в области искусства, они, разумеется, теряют под собой всякую почву, когда пытаются проложить дорогу от эстетической красоты к политической свободе. Уже в десятом письме Шиллер признает, что опыт, быть может, не есть то судилище, пред которым можно решить этот вопрос, и чем больше он углубляется в свои богатые мыслями исследования, тем больше средство становится для него целью. Он старается формулировать свою основную мысль в следующем положении: «В своем *физическом* состоянии человек только подчиняется силе природы, в *эстетическом*—он освобождается от нее, а в *моральном*—он господствует над ней», но эстетические письма все же кончаются «эстетическим государством», как конечной целью. «Вкус накидывает на физическую потребность, которая в голем виде оскорбляет достоинство свободного духа, свое мягкое покрывало и скрывает бесчестящее нас средство с материей в привлекательном призраке свободы. Окрыленное им, даже раболопное, за деньги продающее себя искусство поднимается из праха, и оковы рабства спадают одинаково и с живого, и с мертвого... Именно здесь, в царстве эстетической видимости, осуществляется идеал равенства, который мечтатели хотели бы так охотно воплотить в жизнь. И если правда, что прекрасное раньше всего и полнее всего расцветает вблизи трона, то и здесь приходится признать благость судьбы, которая часто ограничивает человека в действительной жизни только для того, чтобы вытолкнуть его в идеальный мир». Так Шиллер действительно под конец возвращается к кантовскому идеалу. Это можно, если угодно, назвать бегством, но Шиллер и здесь смело борется с «ограничивающей действительностью» и спасает кантовскую спекуляцию тем, что переносит ее туда, где ей по существу и надле-

жит быть,—в царство поэзии. Непосредственно к эстетическим письмам Шиллера примыкают его философские стихотворения, в которых он восхваляет эстетическое искупление как единственный выход из вечного конфликта «между чувственным счастьем и душевным покоем...»

### III. Классическая и натуралистическая эстетика

Больше чем через сто лет после эстетических работ Канта и Шиллера Эдгарт Штейгер в книге о «Развитии новой драмы» дает нам новую эстетику, основанную на натурализме вообще и драмах Ибсена, Гауптмана и Метерлинка в частности.

Если можно использовать слова Маркса, сказанные им однажды по поводу гегелевской философии, то нельзя покончить с эстетикой Канта и Шиллера просто тем, что мы к ней повернемся спиной и, отвернув от нее голову, пробормочем по ее адресу несколько ругательных и банальных фраз. Поскольку Штейгер хочет доказать, что эстетика не есть учение о рассудочных понятиях, а об ощущениях, чувствах и настроениях, он лишь повторяет то, что Кант уже сто лет назад сказал и яснее, и убедительнее. Трудность начинается только с вопросом, как, несмотря на все это, возможны эстетические суждения, как могут существовать объективные основания определения эстетического вкуса, если этот вкус только субъективен, индивидуален, если каждый имеет свой собственный вкус. Этот вопрос есть основной вопрос всякой эстетики, и нельзя написать научную эстетику, не ответив предварительно на этот вопрос. Если Кант дал неверный ответ на этот вопрос, то надо пойти дальше его, отвечая на него правильно, но мы идем от Канта назад, если думаем, что этот решающий вопрос еще никогда не был поставлен.

Если бы Штейгер удовольствовался тем, что написал панигирик Ибсену, Метерлинку и Гауптману, я был бы избавлен от неприятной задачи полемизировать с ним. Тогда было бы достаточно сказать: ладно, это вкус Штейгера, о котором спорить не приходится, понеже каждый имеет свой собственный вкус. Но Штейгеру этого мало: он хочет дать научную эстетику, он хочет изобразить не только сущность, но и развитие новой драмы, следовательно, хочет решить историческую задачу, которую, к сожалению, нельзя решить при помощи предположений, чувств и настроений. Штейгер к тому же слишком умный человек, чтобы не понимать этого. Правда, он даже слишком много «предполагает»; так, он на



двенадцати страницах конструирует четыре великих периода искусства: период пластики греческой античности, период живописи итальянского возрождения, период музыки в Германии XVII, XVIII и XIX веков и наконец—поэтико-драматический период человечества, у врат которого стоят великие фигуры Ибсена, Гауптмана и Метерлинка. Вообще история представляет слабую сторону Штейгера, как об этом свидетельствуют его рассуждения о Валленштейне. Все, что он говорит об историческом материализме, он вырубил из густых зарослей буржуазных предрассудков. Но он все же слишком много занимался искусством, чтобы не натолкнуться на историческую обусловленность всякой эстетики. Там, где он это сознает, он делает некоторые тонкие и поучительные замечания, что мы и признаем очень охотно. Однако при этом возникает иногда изрядная путаница, ибо там, где историческое понимание сталкивается у него с убеждением в эпохальном значении современного натурализма, он неизбежно капитулирует, даже с риском запутаться в самых непостижимых противоречиях. Как-никак, Штейгер в уже упомянутой полемике признает, что эстетическое чувство исторически развивается и постоянно видоизменяется; он только прибавляет, что многочисленные исторические вопросы, которые необходимы для понимания произведения искусства, всякий эстетик будет рассматривать только как культурно-исторические подготовительные работы, которые ни в малейшей степени не могут объяснить чисто эстетическое действие произведения искусства. Ибо это действие в каждом отдельном случае представляет только *внутренний акт*.

Все это само по себе совершенно верно, а со времени Канта—общеизвестный факт. Но Штейгер при этом впадает в ошибку им же критикуемых Бюхнера и Молешотта, когда он вырывает эстетическое действие, как *внутренний акт*, из исторической связи. Он вместе с ними спутывает естественные науки с общественными. Вопрос, как люди могут ощущать, относится к естествознанию, к физиологии органов чувств; вопрос, что люди ощущали и ощущают, относится к общественному знанию, к эстетике. Когда австралийский негр и цивилизованный европеец вместе слушают симфонию Бетховена или созерцают Мадонну Рафаэля, психо-физиологический процесс ощущения, как ни объяснять его естественно-исторически, будет у обоих совершаться одинаково, так как оба они одинаково являются естественными индивидами, но сами их ощущения будут весьма различны, так как оба они, как общественные



индивиду, как исторические люди, весьма различны. Нет, однако, никакой необходимости выбирать такие резкие противоположности: и в пределах одного и того же культурного круга не найдется двух людей, эстетические ощущения которых совпадали бы друг с другом с точностью двух часовых механизмов. Как общественный индивид, каждый отдельный человек является продуктом исторических условий жизни, которые перекрепиваются и переплетаются самым многообразным образом и которые определяют столь же многообразным образом его ощущения, а отсюда и следует, что каждый имеет свой собственный вкус.

Конечно, и такой субъективный вкус может иметь свое значение, но всегда только историческое значение и всегда только для ощущающего субъекта. Из различия эстетических вкусов Маркса и Лассалья можно сделать вывод о различии их исторического духовного склада, как я это недавно пытался показать в другом месте, но нельзя из него делать вывод о различии эстетической ценности поэтов, которым принадлежали симпатии Маркса или Лассалья. Барон Штейн, несомненно один из крупнейших современников Гете, после прочтения «Фауста» ничего больше не ощутил, как сильнейшее неудовольствие «неприличиями» картины Вальпургиевой ночи, что, конечно, очень характерно для эстетического образования Штейна, но не для эстетической ценности «Фауста». Шопенгауэр однажды говорит, что ему не особенно нравится «Божественная комедия» Данте, но он зато вполне разумно обосновывает это объективное суждение вполне субъективно: «Откровенно сознаюсь, что высокая слава «Божественной комедии» кажется мне преувеличенной», и когда мы дальше читаем его критические замечания, мы сейчас же замечаем, что они имеют большое значение для характеристики самого Шопенгауэра, но никакого — для Данте. Само собой разумеется, что мера исторического значения, которую может иметь субъективный вкус, целиком зависит от исторического значения тех людей, которые имеют этот вкус: поскольку нас интересуют исторические личности Маркса, Лассалья, Штейна, Шопенгауэра, постольку же нас будет интересовать и их эстетический вкус. Напротив, историческое значение субъективного вкуса у исторически безразличной личности сводится к нулю.

Когда профессор Эрих Шмидт несколько лет назад, во время публичной дискуссии по вопросу об эстетической ценности стихотворений Гамерлинга, с большой помпой заявил: «Я просто не выношу их», то это суждение было и объективно и субъек-

тивно совершенно никчемно, по крайней мере в эстетической области. Конечно, в области моральной оно еще может служить для характеристики профессорского тщеславия.

Итак, попытка превратить эстетическое действие, как внутренний акт, в объективное основание определения вкуса нимало не выводит нас за пределы субъективного вкуса. Но вместе с неудачей этой попытки падает и кантовский тезис, согласно которому объективные основания определения вкуса коренятся в нашем «сверхчувственном субстрате», в «неопределенной идее сверхчувственного в нас». Сверхчувственная идея может не иметь никакого исторического развития, и все же каждое эстетическое суждение исторически обусловлено. На это противоречие натолкнулся уже Шопенгауэр, который опирался на эстетику Канта и, когда ему не мешали его причуды, был острым логиком. Он замечает однажды: «Настоящее произведение искусства собственно не нуждается ни в каком историко-художественном введении, чтобы им можно было наслаждаться». Собственно нет, и именно тогда не нуждается, если прав Кант с его теорией объективного основания определения вкуса, а не собственно все же нуждается, ибо, как говорят Шопенгауэр, «каждый данный дух времени подобен резкому восточному ветру, который пронизывает все и вся. Поэтому мы находим его следы в действиях, мышлении, писаниях, в музыке и живописи, в расцвете того или другого искусства: на все накладывает он свой штампель». Однако Шопенгауэр дальше не идет, так как развитие его мысли обрывается, вступая в конфликт с известным его парадоксом, согласно которому нет никакого исторического развития, и во всей истории всегда повторяется то же самое, как в калейдоскопе при каждом повороте появляется все то же, но в различных конфигурациях. В противоположное противоречие впадает Штейгер, допуская историческое развитие эстетического чувства, но делая независимым наслаждение произведением искусства от его исторического развития.

Все эти и подобные им противоречия находят свое разрешение в простом выводе, что объективные основания определения вкуса либо совсем не существуют, либо могут существовать только в исторической области. Проблема научной эстетики заключается тогда в вопросе, может ли быть написана научная история эстетического чувства, как оно развивалось и видоизменялось в человеческом обществе, можно ли в необозримых и бесконечных разветвлениях субъективного вкуса проследить объективные основания определения такого чувства. Кто стоит на почве исторического материализма, тот ответит на этот вопрос утверди-

тельно и будет отстаивать именно историко-материалистический метод, как единственный ключ к решению загадки.

Возражения Штейгера против исторического материализма сводятся, как уже сказано, к обычнейшим фразам буржуазных предрассудков, о которых мы не хотим здесь говорить, чтобы не наводить скуку на читателя. Но если даже оставить совершенно в стороне Штейгера, то «эстетическая болтовня» и «тяжеловесное эстетизирование» теперь до такой степени дают о себе знать, что будет вполне уместно выяснить по крайней мере некоторые точки зрения историко-материалистической эстетики.

Фихте и Нибур спорили однажды по вопросу о том, мог ли бы даже величайший поэтический гений создать в эпоху греческого Александра совершенное произведение искусства. Философ Фихте утверждал, что мог бы, тогда как историк Нибур отрицал эту возможность. В общей форме вопрос сводился к тому, зависимо ли искусство определенной эпохи от прочих условий жизни этой эпохи или нет. Так абстрактно вряд ли кто-нибудь поставит теперь этот вопрос. Не подлежит никакому сомнению, что историческое развитие искусства и художественного вкуса находится в теснейшей и неразрывнейшей связи с историческим развитием всех других человеческих способностей.

Но если вопрос «может ли?» перестал уже быть вопросом, то вопрос «каким образом?» остается еще спорным. Правда, уже Винкельман пытался объяснить древнегреческое искусство естественными, в первую очередь климатическими условиями страны, и в аналогичном духе Гердер утверждает, что климат, способ жизни, действительность греков сделали для них некоторые искусства необходимыми. Ведь в сфере искусства такой способ объяснения несравненно скорее напрашивается, чем в области религии или философии. Нечего подробно доказывать, как именно все пластические искусства тесно связаны с техническим развитием, которое определяет непосредственно производство и воспроизводство человеческой жизни. И все же идеологическое понимание истории продолжает настаивать, что, как выражается в одном месте Штейгер, духовное влияние прошлых культур несравненно могущественнее, чем все материальные интересы. Не говоря уже о негодной форме выражения, это положение правильно только в противоположной формулировке: помимо духовных влияний прошлых культур, которые ничуть не отрицаются историческим материализмом, способ производства материальной жизни обуславливает художественный процесс жизни,



Если существует период искусства, для которого утверждение Штейгера, повидимому, оправдывается с поражающей точностью, то это наша классическая литература. Она, как мы видели из эстетических рассуждений Шиллера, отвернулась от экономической и политической классовой борьбы своего времени, чтобы спастись в царство эстетической видимости, и было бы также весьма ошибочным утверждением, если бы мы сказали, что она все же черпала свою силу из среды образованной буржуазии. Эта буржуазия в массе своей относилась к нашим классикам скорее с злорадным недоброжелательством или, в лучшем случае, с тупым равнодушием. «Оры» Шиллера, в которых сотрудничали Гете, Гердер, Фихте, оба Гумбольта, прекратили свое существование за недостатком читателей уже на третьем году, тогда как много читавшийся тогда журнал для «образованных» филистеров мог в семьдесят пятом томе дать следующий отзыв о работах Шиллера для «Ор»: «Стиль Шиллера представляет не что иное, как непрерывную противную смесь обремененных в ученую форму, абстрактных и беллетристических фраз, длинный ряд риторических выкрутасов и утомительных антитез». Философские стихотворения Шиллера, вызывавшие величайшее восхищение Гете, Вильгельма Гумбольта и А. В. Шлегеля, встречены были публикой с ледяным равнодушием, которое и теперь еще может радовать сердце всякого натуралистического эстетика. Кто хочет в самом кратком объеме познакомиться, с какой варварской ремесленностью приходилось тогда бороться Гете и Шиллеру в среде буржуазного класса, пусть прочтет их «Ксении». И если наши классики хотели дальше развивать художественную культуру, то они, конечно, должны были примкнуть к «прошлым культурам». Поэтому всякая ходячая история литературы указывает на Гомера и Шекспира, как на звезды, которые светили нашим классикам в первую очередь.

Но почему именно эти звезды? Ответ—потому что Гете и Шиллер считали Гомера и Шекспира величайшими поэтами мировой литературы—отбрасывает нас опять в границы субъективного вкуса. Но мы сейчас же наталкиваемся на объективное основание определения их вкуса, как только стараемся отчетливо представить себе, какие цепи должны были разорвать наши классики, чтобы создать самостоятельное немецкое искусство. Они должны были покончить с художественным вкусом не столько французского народа, сколько французского двора, с художественным вкусом, который яро культивировался немецкими карликовыми деспотами от середины семнадца-



того до середины восемнадцатого века и в области искусства воплощал национальное унижение. Я говорю: не столько французского народа, сколько французского двора, хотя Лессинг иногда, разнося какого-нибудь французского поэта, говорил о «жалком вкусе его нации». В данном случае следует, в противоположность идеологической истории литературы, проводить точное различие. Влиянию буржуазно-революционной литературы французов наши классики охотно поддавались. Руссо имел сильнейшее влияние на Канта и Шиллера, Дидро — на Лессинга, Винкельман почти ежедневно читал своего Бейля и своего Монтескье, Виланд говорил по-французски так же хорошо, как по-немецки, Гете и также Лессинг собирались даже сами выступить как французские писатели: вообще французский образец очень благоприятно воздействовал на ясное и пластическое развитие немецкой прозы. Наши классики воевали только против французской художественной поэзии, которая со времен Людовика XIV находилась под исключительным влиянием двора, даже у Вольтера, хотя у него уже меньше, чем у Расина. Шиллер точно и ясно изобразил это отношение в следующих стихах:

Где процветают только рабы чувства,  
Где деспоты безмозглые царят,  
Там прозябать обречено искусство:  
Людовики его не оживят.

И затем оборотная сторона медали:

И даже в храм искусств германский гений  
Отважился проникнуть, наконец, —  
Вослед за греком и британцем славою  
Себя покрыть мечтая величавой.

В борьбе против французской придворной поэзии наши классики пошли «по следам и греков, и британцев». Со времени Данте, который, кроме Virgilia, знал только некоторых второстепенных латинских поэтов, и со времени Петрарки, который издал целую библиотеку латинских классиков, но очень мало ценил греческую литературу, даже когда он, в годы старости, изучил еще греческий язык, романские нации ставили римскую культуру выше греческой, Virgilia — выше Гомера. Они чувствовали себя дочерьми старого миродержавного Рима, традиции которого в самой Италии никогда не обрывались целиком, в той самой Италии, которая в исходе средних веков стала преддверием капиталистического способа производства. И век Людовика XIV видел свой образец не в веке Перикла, а в веке Августа.

Придворной и изнеженной культуре века Людовика XIV наши классики противопоставили простую и неиспорченную природу, глубокое дыхание которой они слышали не в римской, а в греческой древности, не в *Виргилии*, а в *Гомере*. «Только природа бесконечно богата, и только она создает великого художника... Я не нуждаюсь больше в руководстве, поощрении, припоровании. Сердце мое и без того достаточно кипит. Мне нужна колыбельная песнь, и ее нашел я во всем ее многозвучии в моем *Гомере*»,—говорит *Гете-Вертер*. Не только для *Гете*, но и для *Винкельмана*, *Гердера*, *Лессинга* имеют значение слова *Шиллера*: «И солнце *Гомера*—смотри!—улыбается также и нам». И как оно им улыбалось—лучше всего и наиболее отчетливо показывает поэзия *Гете*.

Поэтические призывы, созданные *Гете* в духе *Гомера*,—«*Страдания молодого Вертера*» и «*Герман и Доротея*»,—принадлежат к драгоценнейшим жемчужинам в венце его славы, но в то же время они всеми своими фибрами коренятся в почве его времени. Уже *Лессинг*, сейчас же после появления романа, высказал, что *Вертер* был бы невозможен в греческой древности. Напротив, когда *Гете* вздумал однажды подражать *Гомеру*, когда он хотел продолжать «*Илиаду*» в стихах, каждый из которых мог бы быть создан *Гомером*, он написал несколько сот гекзаметров, о которых компетентный современник сказал, что почти ни один из них не мог быть создан *Гомером*,—приговор, который с тех пор часто повторяли и никогда почти не оспаривали. Так мало истины заключается в утверждении, что в искусстве духовные влияния прошлых культур несравненно могущественнее, чем материальные условия! Даже на такого гения, как *Гете*, это влияние действует только тогда благотворно, когда он хозяйствует из полноты жизни и черпает из окружающей его социальной среды, и даже такой гений, как *Гете*, не может подняться выше неудачной школьной экзерциции, как только он отрывается от своей социальной среды, чтобы отдаться целиком духовным влияниям прошлых культур. Вообще, можно установить, как общее положение не только в искусстве, но и в религии, философии и всех духовных дисциплинах: идеологические традиции также оказывают действие, чего, повторяем еще раз, никогда не отрицал исторический материализм, но они оказывают свое действие, как солнце, и дождь, и ветер на дерево, корни которого заложены в грубой почве материальных условий, в экономическом способе производства социальных условий.

Несравненно сложнее, чем с Гомером, но с различных сторон поучительнее обстоит дело с Шекспиром, другой путеводной звездой нашей классической поэзии. Ни об одном поэте не повторяли так часто и так категорически, как о Шекспире, что он свободен от всякой исторической обусловленности, от всяких ограничений пространства и времени. Немецкие эстетика любил когда-то повторять, что Шекспир, исполинский гений, возникший на рубеже между средневековьем и новым временем, едва только прикоснувшись стопами к своему народу и времени, шествует дальше через века и народы. И Гете говорит устами своего Вильгельма Мейстера о драмах Шекспира, что они—точно раскрытые огромные книги судьбы, в которых клокочет ураган динамичнейшей жизни и быстро перелистывает своим напором их страницы. В годы большей зрелости Гете приводит более удобный и более меткий образ: «Драмы Шекспира—это большая, оживленная ярмарка, и этим богатством он обязан своему отечеству. Всюду мы видим Англию, окруженную морем, покрытую облаками и туманами, орудующую во всех частях света». В этой Англии Шекспир, как акционер, директор, актер, поэт, был тесно связан с театром, который революционно возраставшая буржуазия ненавидела и преследовала; его Англия была могуче стремящаяся к мировому господству, но в то же время старая, веселая, романтическая Англия; в его английских исторических драмах следуют одна за другой в почти неразличимой последовательности феодально-средневековые междоусобицы, но в них нет ни слова ни о Великой хартии, ни о расцветающей при помощи промышленности и торговли буржуазии; все, что для буржуазно-современного просвещения поучительно в английской истории от короля Иоанна до Генриха VIII, все это Шекспир обходит полным молчанием.

Английский театр жил в эпоху Шекспира милостью двора и дворянства, хотя и не был придворным и аристократическим театром, хотя и не являлся официально признанным членом национальной жизни. Он черпал свою силу из жизни первого и тогда единственного мирового города, из жизни, которая уже рвалась к отдаленнейшим пределам и все еще полна была ненадломанной феодально-романтической силы. Он находился в смертельной вражде с буржуазным классом, который вел свою освободительную борьбу под знаменем религии и проклинал театр, как место грешной забавы. Только этим путем можно объяснить—и объяснить исчерпывающим образом,—что такой поэт, как Шекспир, мог быть совершенно забыт в

своем отечестве, что в течение целого столетия после его смерти буржуазная драма могла развиваться совершенно независимо от его влияния в лице таких поэтов, как Лилло и Мур, которые настолько же ниже его по таланту, насколько выше его по пониманию буржуазного духа, что во Франции Дидро, а в Германии Лессинг, как буржуазные драматурги, примкнули не к Шекспиру, а к Лилло и Муру.

■ На континенте Шекспира сделал известным впервые Вольтер. Развившись под влиянием французско-придворного художественного вкуса, он относился отрицательно к «варварским неправильностям» английского драматурга, но, по крайней мере в более молодые годы, вовсе не относился к нему с таким пренебрежительным непониманием, как это обыкновенно утверждают наши буржуазные историки литературы. Известная часть вины за эти преувеличения падает на Лессинга, который вообще познакомился с Шекспиром только через посредство Вольтера, но затем больше всего способствовал тому, что Шекспир окончательно затмил Вольтера. При этом не обошлось без некоторого нарушения меры справедливости. Сам Лессинг, а также Гете и Шиллер смотрели иногда не без опасения на немецкую шекспироманию. Впрочем, столетняя история немецкого культа Шекспира представляет настолько значительный интерес в связи с вопросом об объективных основаниях определения вкуса, что заслуживает здесь хотя бы беглого рассмотрения.

Первый период этого культа охватывает последнюю треть XVIII века. Шекспир рассматривался тогда только с эстетической точки зрения как великий образец, который превозносился в посрамление французскому художественному вкусу. Основные точки зрения были развиты Лессингом уже в «Литературных письмах», которые впервые в Германии со всей решительностью выдвинули Шекспира. Чтобы бороться с галантностью, нежностью, влюбленностью французской драмы, Лессинг подчеркивал в Шекспире великое, страшное, меланхолическое. Он прекрасно видел, что Шекспир не имеет ничего общего с его любимыми греками, но с верным чутьем проследил, что театр Шекспира торчит еще одной ногой в германском средневековьи; наши старые драматические пьесы, говорил Лессинг, больше соответствуют вкусу англичан, чем французов; он ссылаясь на доктора Фауста в доказательство того, что «наши старые пьесы имели действительно много английского». В силу того же чувства Гете драматизировал историю Геца фон Берлихингена по образцу Шекспира. При этом следует, однако, отметить, что Гец стоит под знаком Шекспира точно



так же, как Вертер под знаком Гомера. Уже то обстоятельство, что «Гец фон Берлихинген» совершенно не считается с сценическими требованиями, радикально отличает его от драм Шекспира, который был, в первую очередь, театральным поэтом. А тут еще бесчисленные подражатели «Геца» ухватились в английском драматурге только за его «религиозность»; это были «плоские головы» Канта, которые корчили из себя гениев, потому что шеголяли на взбесившейся лошади. Лессинг и Шиллер очень решительно предостерегали против одностороннего подражания Шекспиру. Как мало напоминает «Эмилия Галотти» Шекспира, хотя Лессинг в «Гамбургской драматургии» воспекает хвалу Шекспиру в еще более сильных тонах, чем за десять лет раньше в «Литературных письмах»!

Совершенно другой характер принял культ Шекспира в первой трети XIX века. Романтическая школа коренилась в феодальной реакции Восточной Европы на буржуазный штурм Западной Европы, в которой коренилась классическая школа. Она стремилась назад, к средним векам, и наиболее ожесточенно боролась против наших самых буржуазных классиков—Лессинга и Шиллера. Но и Гете был для нее слишком грек и язычник, и она его больше хвалит устами, чем сердцем. Бедная творческими головами, она нуждалась в великих образцах, но она слишком близко стояла к новому просвещению, чтобы не понимать, что, несмотря на все восхваление, возникшее из феодально-католически-средневекового духа искусства, многого таким путем не достигнешь. Так вынуждена была и романтическая школа обратиться к Шекспиру, хотя и под другим углом зрения, чем классики. Именно то, что классики более или менее отклоняли в Шекспире,—фантастическое, романтическое, неправильное, «озаренную лунным сиянием волшебную ночь» средневековья,—романтики с особенным упором выдвигали, как действительно гениальное в Шекспире. При этом враждебное отношение Шекспира к революционной буржуазии помогло им сделать гораздо больше для исторического понимания его, чем сделали классики, дать прекрасные переводы его произведений, основательно изучить условия английского театра в эпоху Шекспира. Старейший Гете, который один только из классиков дожил до расцвета романтического культа Шекспира, вздыхал: Шекспир и опять Шекспир—без конца!—и укрывался довольно оригинально за эстетическими хитросплетениями. По его мнению, Шекспир вовсе не был драматическим поэтом, пьесы его—«в высшей степени интересные сказки, рассказанные только несколькими лицами»; через

несколько лет Шекспир совершенно исчезнет с немецкой сцены, что не будет особенным несчастьем; единичный или коллективный читатель зато будет испытывать тем более чистое наслаждение.

Наконец, третий период немецкого культа Шекспира относится ко второй трети XIX века. В нем мы различаем два течения разного происхождения, но направленные к одной и той же цели. Под впечатлением Июльской революции более рассудительные представители литературно образованной буржуазии отчаялись в эстетических идеалах Гете и Шиллера, в пригодности пути, который должен был вести от красоты к свободе, а так как возможность практической политической борьбы пока еще отсутствовала, то они нашли себе утешение в Шекспире, как поэте великих исторических и политических боев. Эта концепция, временно заглушая в период революции 1848—1849 годов, была в дни контрреволюционного похмелья формулирована Гервинусом в характерном тезисе. Шекспир имеет все преимущества Гете и Шиллера, но свободен от их недостатков. А наряду с этим гегелевская эстетика ударились в безмерное восхищение Шекспиром. Для нее искусство было символом «абсолютной идеи» и, соответственно этому, высшей формой искусства была историческая трагедия, которая выводит победоносное вознесение идеи из гибели индивидов. А это тем более вынуждало отдавать предпочтение Шекспиру, что в его драмы гораздо легче можно было вплести, путем спекуляции, таинственную «идею», чем в ближе стоящие к нам драмы Гете и Шиллера, и из этой возможности было сделано невероятнейшее употребление и даже злоупотребление. Во всяком случае Фишер, наиболее выдающийся эстетик гегелевской школы, пришел почти к тому же выводу, что и Гервинус: Гете занимался только низменными сюжетами, взятыми из области частной жизни, но разрабатывал их с совершенным художественным мастерством и правдивостью, а Шиллер обратился к высшим политико-историческим сюжетам, но разработал их недостаточно и чересчур субъективно. Напротив, Шекспир разработал исторические сюжеты с таким же мастерством, как Гете—низменные.

Своей вершины третий период немецкого культа Шекспира достиг в 1864 году, когда праздновалось трехсотлетие со дня рождения поэта. «При всем единодушии в безмерном возвышении как были несоединимы предикаты, которые давались поэту, как странны и затейливы были ключи, которые предлагались к пониманию его произведений! Казалось, что повтори-

лось снова чудо первого праздника троицы, что вернулся дар речи на всех языках. Это было *одно* восхваление, но каждый понимал поэта только на том языке, который был его родным языком. Можно было слышать и изучать парфянский и мидийский, эламский и каппадокийский языки». Так писал Рюмелин, который старался при помощи здравого человеческого рассудка «обыкновенного профана, читателя и любителя» разобраться в этой эстетической разногласии, объясняя драмы Шекспира из условий жизни, нации, эпохи поэта. Правда, работы Рюмелина о Шекспире, несмотря на все их достоинства, не оказали бы такого влияния, какое они, несмотря на их пробелы и недостатки, все же оказали, если бы не появились в надлежащий момент, именно тогда, когда экономическая и политическая классовая борьба так сильно развернулась в Германии, что не было уже никакой нужды в эстетическом святом заступнике.

Мы привели только немногие факты, которые объясняют нам, как развитие эстетического вкуса в Германии в течение **более** чем ста лет имело свои объективные основания определения в общенациональном развитии, то-есть в последней инстанции в переворотах экономического способа производства. Во всяком случае их вполне достаточно, чтобы показать, как далеко историко-материалистическое понимание от того, чтобы мерить **все** на одну и ту же грубую материальную мерку. В самом деле, Грахти никогда не жаловались более нагло на дух возмущения, чем идеологические историки, когда они упрекают исторический материализм в том, что является их собственной и неисправимейшей ошибкой,—в стремлении к чисто механической шаблонизации и схематизации. Бессмысленность этого упрека выявится, однако, еще больше, если после того, как мы показали, что Кант искал источник силы суждения не в надлежащем месте, мы рассмотрим еще теперь, в какой степени вообще применимы на практике важнейшие положения классической эстетики.

Мы уже отметили, что эстетика Канта имела очень реальную основу, хотя искала свои корни в заоблачном мире; Кант абстрагировал свои эстетические положения из нашей классической литературы, поскольку она уже существовала, когда появилась «Критика силы суждения». Если теперь оказалось, что объективные основания определения вкуса коренятся не в небе, а в земле, то эстетика Канта в силу этого еще не отпадает целиком, критический метод еще не упраздняется, если абсолютная система разлетается в куски. Все еще остается то,



что такой проницательный и глубокий ум, как Кант, нашел в великих литературных произведениях единственной в своем роде эстетической эпохи.

В предисловии к своему главному труду Маркс говорит, что, подобно тому, как физик наблюдает процессы природы там, где они проявляются в наиболее отчетливой форме и наименее затемняются нарушающими влияниями, он изучает капиталистический способ производства в Англии, классической стране этого способа производства. Подобно этому можно сказать, что законы эстетической силы суждения не могут быть нигде изучены так хорошо, как в царстве эстетической видимости, которое создали в «наиболее отчетливой форме и наименее затемненной нарушающими влияниями» наши классики. Кант стал основателем научной эстетики, хотя и не распознал историческую обусловленность своих эстетических законов, хотя и считал абсолютным то, что могло быть только относительным. Так и его современники, Адам Смит и Рикардо, стали основателями научной экономики, хотя считали экономические законы буржуазного общества абсолютными, тогда как последние имели только историческую значимость и, как теория стоимости, могли проявляться только путем их постоянного нарушения.

Первая задача научной эстетики заключалась в том, чтобы доказать, как это и сделал Кант, что искусство представляет отличительную и первичную способность человечества. Но так как человеческий разум может быть только *единым*, то эстетическая сила суждения может быть обособлена от него только в абстракции, только для того, чтобы установить ее законы в совершенно чистом виде, но не в самой действительности, в которой нельзя отделить чувство удовольствия и неудовольствия от способности познания и способности желания, в которой способ, каким мы созерцаем вещи эстетически, всегда неразрывно связан с способом, каким мы их познаем логически и каким мы их желаем этически. Если Кант, следовательно, говорит, что эстетическое наслаждение не является ни логическим, ни этическим, что всякое суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, очень партийно и не есть чистое суждение вкуса, то он обосновал свой абстрактно-абсолютный тезис наиболее убедительным образом; но если бы мы хотели рассматривать этот тезис, как твердый масштаб, чтобы измерить им исторические периоды развития художественного вкуса, то нашли бы, что еще никогда не существовали чистые суждения вкуса, что, другими словами, тезис Канта всегда про-



являлся только в исторически обусловленной форме, всегда только путем его постоянного нарушения.

Следует уже заметить наперед, что механическое понимание взаимоотношения морали и искусства, как его защищает Штейгер, не имеет вообще никакого касательства к этому тезису Канта. Последний был слишком ясная голова, чтобы поэта, подчиняющего своего героя нравственным понятиям эпохи, в которой он живет, считать только поэтому моральным шутком. Штейгер наверное тоже не до такой степени строг, и с ним еще можно было бы договориться, если бы «шиллероненавистничество» не было святым символом современного натурализма. Говорит же он в той самой главе, в которой разносит «Валленштейна» Шиллера из-за «угрызений совести» героя, как «моральную книжку с картинками»: «Великое поэтическое произведение всегда есть не что иное, как во всеуслышание высказавшаяся совесть эпохи», и дальше: «Трагическое чувство остается, таким образом, в ходе тысячелетий неизменным, сколько бы в ходе времени ни изменялись и ни преобразовывались нравственные понятия, играющие при этом роль». Все это не совсем неверно, но все же чересчур морально эстетизировано. Трагическое чувство, которое осталось неизменным со времен греческой трагедии, заключается в эстетическом наслаждении гибелью человека, который «дерзнул» бороться против судьбы. Это свойственное уже греческой эстетике выражение именно потому так удачно, что оно в своем первоначальном смысле означает интеллектуальную и только в переносном смысле нравственную вину. «Дерзание» становится именно потому, что оно есть интеллектуальная вина, также и нравственной виной.

Мы отвлеклись бы слишком в сторону, если бы хотели здесь проследить греческую идею судьбы до ее экономических корней. В эпоху Валленштейна судьбой Германии, диктовавшей ей железной экономической конъюнктурой, была партикуляристская раздробленность. Так вот Валленштейн, «дерзнувший», как отдельный человек, восстать против этой судьбы, навлек на себя интеллектуальную вину, которая стала в то же время и нравственной виной, потому что, нападая на экономическую судьбу, Валленштейн вместе с этим напал и на выросшие из этой экономической судьбы нравственные воззрения. Трудно изобразить более удачно происхождение моральных воззрений из экономических фактов, «права» из «владения», чем это делает Валленштейн в большом монологе, в котором он взвешивает свое окончательное решение:

Ты хочешь потрясти  
 Ту силу, что царит спокойно, прочно,  
 Основана на древнем обладаньи,  
 Привычкой вековой освященном,  
 И цепкими корнями с детской верой  
 Народов связана и сплетена.  
 Беда, беда тому, кто эту утварь,  
 Наследье предков дорогое, тронет.  
 Великой силой обладает время:  
 Сединам святость придает оно.  
 Лишь обладай, и за тобою право,  
 Беспрекословно чтимое толпой.

Так Шиллер воплотил в свой великий драме трагическую идею с совершенной ясностью. Но Штейгер, хотя и не без натяжек, позволяет себе мерить двойной меркой, противопоставляя драме Шиллера «Призраки» Ибсена, в которых, по его же собственному изложению, громогласно раздается страшная угроза старого еврейского бога—«Я накажу за грехи отцов детей до третьего и четвертого поколения»—во всем ее потрясающем величии и «естественный закон наследственности» изображается, как «беспощадный уничтожитель невинности и позже исполнитель присущей жизни справедливости». Правда, и Шиллер тоже однажды в «Мессинской невесте» истолковал трагическую идею судьбы греков в формалистической законченности и заставил детей страдать за грехи отцов. За это преступление, за то, что он один раз не был «нравственным проповедником», Штейгер наказывает его весьма строго, осуждая, как человека, который в античности понял только внешнюю позу и породил трагедию рока Гоувальда и Мюльнера. Но как объяснить, что у врат нового драматического искусства становятся «Призраки» Ибсена, стало быть, драма, которая, так сказать, эстетически примиряет Моисея и Дарвина, которая, с одной стороны, «трубит» мораль наподобие старого еврейского бога, а с другой—ложно понятым перенесением естественно-исторических законов в общественную жизнь напоминает фаталистическую трагедию рока?

Но раз мы уже затронули эту тему, то именно Ибсен и именно в мелкобуржуазных драмах его зрелой поры, составивших ему европейское имя, которого ему не доставили бы ни романтические драмы его молодости, ни мистические драмы его старости, является в такой степени «моральным трубачом», что совершенно затмевает в этом отношении Шиллера. Несмотря на это, Ибсен все-таки крупный поэт. Мы наталкиваемся здесь на те пределы, которые положены тезису Канта о несоединимости искусства и нравственности. Во все революционные эпохи,

у всех борющихся за свое освобождение классов вкус всегда будет в весьма сильной степени затемняться логикой и этикой, что, в переводе на язык философии, означает только, что там, где сильно напряжены способности познания и желания, там всегда ущемляется эстетическая сила суждения. Конечно, и здесь нужно остерегаться всякого шаблона и исследовать каждый отдельный случай в его специфичности, но достаточно только бросить взгляд на историю буржуазного художественного вкуса, чтобы заметить очень определенную тенденцию в этом направлении.

Когда в Англии начала развиваться буржуазная драма, она вывела на сцену подлинную виселицу, как трагическое искушение зла. Во Франции Дидро, который несомненно был таким же тонким знатоком искусства, как Ибсен—крупным поэтом, неустанно подчеркивал нравственные задачи искусства: «Направлять, исправлять нас должны поэты»,—писал он, а о живописце Грезе он говорил: «Мне нравится его жанр, моральная живопись». Но и Кант, и Шиллер в более молодые, а следовательно, и в более крепкие годы держались того же взгляда. В «Рассуждениях о чувстве прекрасного и возвышенного», которые были опубликованы за двадцать пять лет до «Критики силы суждения», Кант доказывал, что эстетическое и этическое совпадают, а Шиллер в то время, когда писал свои революционные юношеские драмы, восхвалял театр, как нравственное учреждение. Только когда наши классики отвернулись от общественных битв своего времени, им удалось обосновать научную эстетику. Еще более эстетичной стала романтическая школа, которая стояла в сознательном антагонизме к буржуазной революции. Никогда еще «чистое искусство» не возвеличивалось так чрезмерно, как это делала феодальная романтика, если только эта слава не будет оспорена буржуазным натурализмом нашего времени. Наоборот, эстетическое чувство революционного класса наших дней, пролетариата, носит за собой славную моральную косичку, как это показали прения Готского партийтага и как это хорошо знает всякий, кому приходилось беседовать с современными рабочими о вопросах искусства. Излишне говорить, что «чистое искусство» вышеуказанного рода вовсе не совпадает с «чистым суждением вкуса» в смысле Канта. К нему «примешивается» не только «малейший интерес», но даже самый брутальный из всех интересов: сознательное или бесознательное сопротивление гибнущих классов историческому прогрессу.

Точно так же, как и с исключительной противоположностью этики и искусства, обстоит дело и с тезисом Канта и Шиллера,

что предметом эстетического созерцания является не содержание, а форма, что отличительная тайна искусства мастера заключается в том, что у него материя поглощается формой. Бесспорный в своей абсолютно-абстрактной формулировке, тезис этот в историческом развитии художественного вкуса всегда имел только обусловленную значимость. Несомненно, только «варварский вкус» может рекомендовать поэтам для разработки «национальные темы»; бесчисленные гогенштауфенские драмы немецкой литературы остались мертворожденными детьми, а гогенцоллернские драмы Вильденбруха представляют отвратительную хулу на искусство, так как они, меньше всего из художественных соображений, обрабатывают «национальные темы», да к тому же еще какие! Когда Шиллер провозглашает свое «Горе!» греческому художественному вкусу, если бы его можно было найти в произведениях его поэтов только в их «исторических элементах», то еще большой вопрос, не влияли ли эти «исторические элементы» на греческий художественный вкус, как несомненно и то, что они оказали большое влияние на английский художественный вкус, который восхищается английскими историческими драмами Шекспира. Ведь в этих драмах, если не считать «Ричарда III» и фальстафовских сцен в «Генрихе IV», художественная форма нимало не поглощает материю.

Именно потому, что живое искусство коренится в условиях своего времени—и только в них, оно не может овладеть художественно всяким сюжетом, и, следовательно, вкус зависит не только от формы, но и от содержания. Штейгер в одном месте своей книги замечает совершенно верно, хотя и не вполне обоснованно: драма—это живое настоящее, и если она хочет воскресить пред нашими глазами мертвое прошлое, она должна оживотворить его и сделать настоящим, чтобы мы воспринимали это прошлое, как момент нашей неустанно развертывающейся жизни; исторический драматург должен, при выборе своих сюжетов, руководиться духом времени. С этим, правда, плохо согласуется другое утверждение Штейгера: что поэт совсем не должен изображать великий механизм общественной жизни, из которого и возникает то, что можно назвать духом времени; только там, где прекращается этот механизм, начинается общечеловеческое, как предмет искусства. Но это положение исчезает, как исчезает и общечеловеческое, когда его хотят схватить. Пока человеческое общество распадается на классы (а до того, как оно распалось на классы, не было вообще никакого искусства), всегда существовало особенно-человеческое



и никогда—общечеловеческое. Если бы можно было найти где-нибудь общечеловеческое, то его можно было бы найти только у поэтов, которых, согласно широко распространенному суждению вкуса, принято обыкновенно называть мировыми поэтами, следовательно—у Гомера, Эсхила, Данте, Шекспира, Сервантеса, Гете. Но именно у этих поэтов мы находим особенно-человеческое в наиболее отчетливой и исчерпывающей форме; их называют мировыми поэтами, потому что их творения великолепно отражают великие поворотные пункты всемирной истории, и таким образом объективное основание определения и этого суждения вкуса следует искать не только в форме, но и в содержании.

Но в действительности выше всяких исторических изменений стоит, повидимому, тезис Канта, что искусство только тогда прекрасно, то-есть может быть названо эстетически действующим, когда оно выглядит, как природа, в то время как мы все же сознаем его как искусство. Это та же самая мысль, которую Шиллер развивает в следующих великодушных строках:

Раздвинулись теперь театра стены;  
Они в себя вмещают целый свет;  
Напыщенная речь уже со сцены  
Не слышится,—исчез ее и след.  
Свободно от румян чело Камены,  
Искусственных героев больше нет;  
Все дышит жизнью искренней и страстной  
И правда сделалась для всех прекрасной.

Но хрупок Тесписа возок,—не мене,  
Чем Ахеронта челн. Он, как и тот,  
Выносит только образы и тени;  
А грубая коль жизнь в него войдет,  
То, созданный для легких лишь видений,  
Того гляди он груз перевернет.  
Живая плоть искусству не указка,—  
Перед действительностью меркнет сказка.

Натуралистические «шиллероненавистники» могут найти ту же мысль, только в более короткой и резкой форме, у Гете. Последний осмеивает грубость толпы, художественное наслаждение которой состоит в сравнении между изображением и оригиналом. В диалоге «О правдивости и вероятности произведений искусства» он сравнивает художественных критиков, которые рассматривают «произведение искусства, как произведение природы», с воробьями, которые клевали на картине греческого мастера поразительно схоже нарисованный виноград, или еще более язвительно—с прожорливой обезьяной, которая

нашла естественно-историческую книгу и хочет полакомиться нарисованными в ней жуками. Почти за два столетия до Гете Альбрехт Дюрер сказал, что, конечно, в природе заключается искусство, и кто может извлечь его из природы, тот имеет искусство, но оно «обнаруживается при помощи труда и нового творения, которое художник создает в своем сердце в образе предмета». И опять-таки, через сто лет после Гете Анценгрубер, в посредственных стихах, но, как настоящий художник, выразил ту же самую идею:

Кто смотрит безразличным взглядом  
На божий мир, искусство брось!  
Ведь мир не схватишь аппаратом  
Фотографическим, небось.  
Творят создания искусства  
Лишь человеческие чувства,  
Негодование, страсть, любовь.  
Сумей в свое произведение  
Вдохнуть души своей волненье,  
Свою влить кровь.

В этих и им подобных примерах, которые можно привести в неисчерпаемом количестве, находит себе выражение формулированная в тезисах Канта творческая сущность искусства, вместе с которой искусство, как отличительная особенность человечества, живет и гибнет. Под этим углом зрения легче всего понять то, что Кант говорит, хотя и в искусственно сконструированной форме, о свободной и связанной красоте, об идее произведения искусства, о человеческом идеале, как вышем представлении эстетической силы суждения. Он находит свободную красоту в природе, эстетическое наслаждение природой в целях, которые человек вкладывает в природу, которая, как таковая, не может иметь никаких целей; он говорит, что природа прекрасна, если она в то же время выглядит, как искусство. Эти положения так же ясны, как и бесспорны, если только мы всегда помним, что вместе с людьми меняются и цели, которые они вкладывают в природу, что, следовательно, изменяется исторически и эстетическое наслаждение природой, как это показывают различные фазы развития пейзажной живописи, как это уже показывает поразительный факт, что в течение тысячелетий высокие горы составляли для людей предмет ужаса, тогда как меньше чем в сто лет наслаждение красотой Альп уже успело вырождаться в болезненный модный спорт.

Но если свободная красота может быть найдена только в природе, то связанная красота — не только в искусстве, как думает Кант, ибо пейзажная живопись также есть искусство,

но и в обществе. В нем эстетическая сила имеет дело с человеком, но не с человеком, как индивидом, а с человеком, как родом. Поэтому Кант думает, что красота «связана» с понятием рода: индивид тем прекраснее, то-есть эстетически действует тем сильнее, чем больше в нем воплощается род. Род сам по себе есть только понятие. Когда мы говорим о юнкерском классе, о бюргерском, о рабочем классе, то мы говорим о понятиях, которые себе составили, об идеях, как индивидах, об идеалах, и задача изящных искусств состоит именно в том, чтобы эти идеалы превратить снова в естественные явления. Юнкер, бюргер, рабочий, которого изображает поэт или живописец, будет в эстетическом смысле слова тем прекраснее и правдивее, чем свободнее он от несущественных случайностей индивида и чем больше он проникнут существенными особенностями рода. Можно, однако, возразить, что родовое понятие юнкера, бюргера, рабочего будет весьма различаться в различных классах общества, и это выражение будет действительно вполне верным, поскольку объективное основание определения вкуса коренится не в «неопределенной идее сверхчувственного», а в определенных чувственных интересах. Но совершенно отличны от сверхчувственной идеи эстетическая идея и эстетический идеал, по образу которого художник создает новый мир. Вот почему всякое искусство должно идеализировать, если оно хочет чем-нибудь отличаться от ящика фотографа или кабинета восковых фигур; так творит художественный гений, творческую способность которого всегда снова и снова подчеркивали многие крупные художники, от Альбрехта Дюрера до Анценгрубера.

В то же время тезисы нашей классической эстетики об искусстве и природе представляют только исторические руководящие указания для методического исследования, а не непогрешимые шаблоны, на основании которых мы должны раз навсегда составлять себе суждения о всяком художественном творчестве. Иначе пришлось бы сейчас же придушить весь современный натурализм, потому что он написал на своем знамени безусловное изображение природы. Но это значило бы впадать в противоположную ошибку наподобие той натуралистической эстетики, которая доказывает только при помощи того, что кажется одному и чудится другому. Современный натурализм как-никак существует и должен быть исследован исторически, прежде чем мы решим, на что он пригоден.

Здесь мы можем заняться таким исследованием лишь постольку, поскольку рецензируемые нами книги касаются со-

временного натурализма. При этом из книги Штейгера приходится выделить Ибсена и Метерлинка не только потому, что исторический анализ их произведений потребовал бы слишком обширных комментариев, но и потому, что они к современному натурализму или тому, что в Германии понимают под этим, принадлежат только посредственно. Некоторые натуралистические критики уже, не без проницательности, учуяли, что Ибсен собственно принадлежит к старью «старого искусства», а Метерлинк, как «лепечущая душа», «детско-ребяческий гентец», представляет, как говорит Штейгер, самоновейший «изм», который можно пока оставить на невозбранном попечении его двух-трех приемных отцов. Напротив, Гауптман — если и не самый крупный, то все же пользующийся наибольшим успехом и известностью немецкий натуралист. Кроме того, мы имеем о нем, наряду с книгой Штейгера, еще три, частью весьма объемистые, книги, которые в более чем достаточной степени делают возможной историческую оценку Гауптмана.

#### IV. Гергарт Гауптман

Книга Вернера о Гауптмане представляет, повидимому, семинарскую работу, весьма юношескую по своей форме изложения и взглядам, но содержащую некоторые интересные наблюдения. Несравненно глубже и острее анализирует произведения поэта Бартельс. Он относится к современному натурализму вовсе не враждебно, а с критической осмотрительностью эстетика, который прошел хорошую школу; если его приговор иногда немного груб и трезв, то все же всегда обоснован; это не тот ужасающий вздор, который в такой степени заполняет современную эстетику. Богатейшие образцы этого вздора содержит толстая книга Шлентера о Гауптмане, *Standard work* (классический труд) этой литературы, признанный таковым и самим поэтом. Смесь рекламы и невежества, она была бы совсем непереносна, если бы ее не делало более переносной то, что она, против воли автора, приподнимает некоторые мишурные завесы натурализма. С этой точки зрения представляют здесь интерес также книги Дюбока и Теннисеа, хотя более обстоятельный разбор их относится уже к особой главе.

Гергарт Гауптман со стороны отца и матери принадлежит к тем пролетарским слоям, которые стараются выбиться в люди при помощи покладистого приспособленчества к угнетателям своего класса. Дед его со стороны отца был в молодости силез-



ским ткачом; он проделал освободительные войны, служил затем фельдфебелем и обер-кельнером и наконец стал трактирщиком. В этой профессии ему наследовал сын его, который выбрал себе жену из семьи Штрелеров, бывших прежде крепостными, а затем разжившихся на службе у князей Плессов. Послушаем, что изрекает по этому поводу Шлентер.

«В семье Штрелеров это мировоззрение (геригутерство) пустило особенно прочные корни, ибо, с одной стороны, она происходила из низов крестьянства, которое оставалось в более или менее тупой зависимости от церкви, а с другой—ее более старые поколения находились в крепостной зависимости от графского рода. Когда лейб-кучер в галунах отвозил по воскресеньям сиятельных господ в церковь, когда камеристка подавала милостивой графине к вечерней службе ее молитвенник, все эти действия создавали религиозное настроение, передававшееся служащим в замке, а от них—их потомству, происхождение которого не всегда можно было точно установить. В «Ткачах» Гауптмана кучер держит сторону хозяев. Он по собственной инициативе спасает их детей от толпы ворвавшихся бунтовщиков. В своем слепом страхе хозяйка дома прибегает к помощи того же верного Иоганна. Когда в горькой нужде завязываются такие связи между слугами и хозяевами, противоречия сглаживаются. Даже такой мало сентиментальный человек, как силезский бумазейный фабрикант, вознаграждает верного кучера за все, что он сделал в минуту опасности, заботами о его детях. Сын Иоганна не будет уже больше сидеть на кучерских козлах, а, быть может, займет место приемщика Пфейфера в конторе Дрейсигера. Так и семья Штрелеров, в которой Роберт Гауптман нашел спутницу жизни, медленно поднималась от одного поколения к другому на службе в графском замке. Из слуг высшего дворянства они стали их доверенными и должностными лицами. Мало-по-малу крепостные превращались в свободных бюргеров. Для здоровых натур такой ход развития весьма полезен. Крепкая народная сила соединяется тогда с более высоким образом мыслей. Твердое поведение дополняется нежным чувством. Наряду с другими добродетелями процветает действительное сострадание».

Этот великолепный образец натуралистической эстетики воспроизводится тут несколько подробнее, чтобы читатели могли сами решить, можно ли писать без известной горечи о современных Лессингах. Не будем говорить об идиотском невежестве, которое выводит «свободное бюргерство» из обслуживающего пролетариата, но хвалебная песнь Шлентера этому пролетариату

делает понятным, почему натуралистическая эстетика с такой яростью нападает на несчастного Шиллера, который еще сто лет назад писал: «Рабство низко, но рабские убеждения в свободе отвратительны». Сам Гауптман стоит здесь, как и в других случаях, выше своих поклонников. Приемщика Пфейфера Гауптман в «Тячах» изображает таким, каким эти пресмыкающиеся субъекты являются в действительности, — как презренного негодяя. Поскольку в характере Гауптмана можно различить следы его происхождения, они и в достоинствах, и в недостатках выявляются совершенно иначе, чем это хочется Шлентеру: твердая, упорная воля, хладнокровная осторожность в выборе средств, страстное желание выдвинуться вперед, прикрытое скромной и сдержанной внешностью, заботливая опасливость, как бы его не смешали с борющимся пролетариатом, и затем иногда яркая вспышка никогда не потухающего целиком пролетарского сознания, — все эти черты характера весьма мало похожи на те, которые, согласно пылкому описанию Шлентера, отличали «верного Иоганна».

Но «действенным состраданием» Шлентер затрагивает одну струну, которая, по уверению натуралистических эстетиков, звучит во всех поэтических произведениях их школы; о другой, о сверхчеловечестве по образцу Ницше, мы будем говорить в другой связи. И Штейгер также говорит о «всеобъемлющем сострадании и социальном возмущении», о «двух сильных чувствах, которые обеспечивают конечную победу справедливости на земле». С позволения Штейгера, эти «чувства» не обеспечивают ровно ничего, разве только длительность несправедливости. Никто не знал это так хорошо, как старый Шопенгауэр, который обосновывал вечность мещанской морали именно состраданием. Разумеется, здесь идет речь не об эстетическом сострадании, которое, согласно известному объяснению Аристотеля, должно составлять одну сторону трагического чувства. Шлентер и Штейгер имеют в виду нравственное сострадание к бедным и нищим, «действенное сострадание», которое хочет, при помощи супов для бедных, комнат для согревания, милостыни, а также эстетических чувств обеспечить конечную победу справедливости. Я не говорю уже о том, что таким образом опять протаскивается в искусство мораль, ибо если бы мы хотели проследить натуралистическую эстетику во всех ее противоречиях, то забрались бы в такую гущу, откуда выбраться весьма трудно. Но нужно констатировать, что нет более безнадежного, жалкого и бесплодного культурного принципа, чем это «действенное милосердие». «Хорошая культура делает сострадание, в меру сил и

возможности, совершенно ненужным, так как она, в меру возможности, предупреждает страдания», — замечает метко и тонко Тенниес. Так думал и «моральный трубач из Зекингена», когда он пел:

Нет, власти деспота граница есть.  
Когда тому, кто ею утеснен,  
Становится невыносимым бремя,  
Он к небесам протягивает руку  
И там извечные свои права,  
Висящие меж звезд и, как они,  
Не знающие гибели, находит.

Можно надеяться, что девять муз простили доброму Шиллеру эти стихи, в которых Альберт Ланге не нашел или нашел не только трагическую диалектику страстей, но и простую, настоящую философскую истину: у «действенного милосердия», которое пылает в «груди верного Иоганна», он не встретил бы никакой пощады.

Юность своего героя Шлентер рисует, как ряд повторных разбегов. На шестнадцатом году Гауптман оставляет гимназию, в которой он добрался до предпоследнего класса, затем он два года был учеником сельскохозяйственной школы и еще два года — учеником художественной школы, оба раза одинаково неуспешно. Но в бреславльской художественной школе он нашел нескольких покровителей, одного из которых благодарный и чувствительный поэт вывел в драме как неизлечимого алкоголика; по их рекомендации великий герцог веймарский разрешил Гауптману — на пасху 1882 года — имматрикулироваться в пенском университете в качестве студента исторического факультета. Но и здесь дело кончилось неудачей. Так же мало повезло ему с скульптурой, которую Гауптман пытался изучать в Риме. Он тогда решил передохнуть от «бури и натиска», и двадцати двух с половиной лет, незрелый и физически, и духовно, посватался к богатой девице. Шлентер рассказывает, что «недоразвитая фигура молодого длинноволосого супруга» вызвала в день свадьбы у проходившего мимо лейтенанта такую язвительную насмешку, что дело чуть не кончилось дракой.

Не будем говорить о том, представляют ли все эти личные вещи, о которых так много, с разрешения Гауптмана, распространяется Шлентер, большой интерес для публики. Во всяком случае было бы бестактно подвергать их критике. Для меня достаточно констатировать культурно-историческое значение того факта, что современный художник заканчивает свой период бури и натиска примиренным с жизнью весьма удачным в мате-



риальном отношении браком. Это ново, но вовсе не неестественно, напротив—даже вполне в духе крупнокапиталистической эпохи. Путем этого удачного социального шахматного хода Гауптман завоевал себе, в сравнении с своими более одаренными в поэтическом отношении сверстниками, преимущество, которое уже нельзя было у него отнять. Говоря на языке натуралистической эстетики, он вовсе не был непрактичным мечтателем: сначала, мол, духовные влияния прошлых культур, а затем уже материальные интересы. Гауптман вполне сознательно предпочел обратное: тот же шиворот, но наыворот. И нужно признать, что, обеспечив свои материальные интересы, он со всем прилежанием отдался духовным влияниям прошлых культур. По словам Шлентера, Гауптман последовательно подражал Андерсону, Тегнеру, Вильгельму Иордану, Бюргеру, Байрону, Гейне. Еще в двадцать шесть лет Гауптман со всей серьезностью писал стихами: «Что бы значило такое, что слезы текут у меня, как только услышу колокола звон?» Шлентер приводит только несколько образцов. Опубликована была полностью только копия, сделанная Гауптманом с Байрона, подражание «Чайльд Гарольду». В 1885 году вышла «Судьба Прометидов» и сейчас же была встречена кликой Гауптмана восторженными трубными звуками. Один заявил, что это пылающий огненный столб идеализма, а другой утверждал, что, по своему широкому замыслу, благородству и размаху языка, она стоит бесконечно выше всех произведений прочей мелкой поэтической братии.

Однако сам Гауптман опять оказался умнее своих поклонников и, едва только успела высохнуть типографская краска, изъясил свою поэму из продажи. После такой самокритики и после того, как даже самые пылкие поклонники поэта обходят молчанием эту незрелую и по форме, и по содержанию поэму, было бы несправедливо и слишком легко подвергать ее заслуженной критике. Несмотря на это, Бартельс прав, называя ее «честной поэзией». В ней особенно отчетливо выступают непомерное самомнение Гауптмана, ужасающая тригальность его мировоззрения и, в особенности, муза «действенного сострадания». Через год после того, как он укрылся благополучно в гавани, Гауптман поет в «Посвящении»: «В жилах нашего времени течет не красная кровь, а красное золото, в наших жилах—нет». И в самом тексте:

Над крышей голубям вели летать,  
Но песнь мою оставь! Полет свободный  
Ее несет; чтоб крылья ей связать,  
Твои худые пути непригодны.



Не трогай гриву льва; он вспрыгнет вдруг  
И взглянет на тебя с немой угрозой;  
Прочь руку ты, что чужд великих мук,  
В чьем взоре нежные сверкают слезы.

А затем следует призыв к бедным и нищим, в котором Шлен-тер так удачно открывает «отчаянное решение»:

Позвольте же усесться с вами мне,  
Средь вашей нищеты и грязи.

Осыпая такими дешевыми тирадами театр жизни, после того, как обеспечил себе удобное место в ложе, — вот что натуралистическая эстетика называет «действенным состраданием».

Еще четыре или пять лет Гауптман, по словам его официального биографа, продолжал беспомощно пробовать свои силы в качестве подражающего эпигона, пока, наконец, не натолкнулся на человека, который, по признанию самого Гауптмана, дал ему «решающий толчок». Это был Арно Гольц, сверстник Гауптмана, но несравненно богаче одаренный поэт. Если вряд ли еще какой-нибудь поэт начал так жалко и нудно, как Гауптман «Судьбой Прометидов», то вряд ли какой-нибудь поэт начал так блестяще и славно, как Гольц «Книгой наших дней». Энергичный, твердый характер, борющийся за свои идеалы со всем пылом подлинного художника, Гольц не отличается холодной и практической осмотрительностью Гауптмана; он видит перед собой только свои художественные цели, к которым неуклонно стремится, хотя бы при этом ему пришлось ежедневно проходить мимо зияющей пасти голодной смерти. В зиму 1888—1889 годов Гольц и Гауптман познакомились друг с другом, и, несмотря на все злостные сплетни о Гольце, который, как свободный человек, был, конечно, ненавистен клике, Шлентер должен признать, что Гауптман, «проникнутый теорией Арно Гольца, прищипываемый его поощрением», направлен был на путь, на котором мог развернуть свой поэтический талант.

Уже первая драма Гауптмана — «Пред восходом солнца» — показывает все преимущества и недостатки, которые с тех пор отличают его драматическое творчество. Нельзя сказать, что он уже больше не развивался. При помощи настойчивого и в высшей степени похвального прилежания он сумел увеличить свои преимущества и уменьшить свои недостатки; он написал драмы, в которых выступают почти только его преимущества и наряду с ним такие, в которых значительно преобладают его недостатки; в общем можно только с полным уважением отнестись к настойчивой воле, с которой Гауптман сумел пробить себе дорогу. По

своим природным дарованиям он обладает драматическим талантом так же мало, как и лирическим, иначе трудно было бы объяснить, как мог он так беспомощно бросаться в разные стороны вплоть до двадцати семи лет. И в своей драматической прозе он примыкает, правда, не всегда, как думает Бартельс, но все же очень часто, к прежним образцам. Бартельс подробно перечисляет все, как он метко выражается, «крестные пьесы», на которых вырастают отдельные драмы Гауптмана. И что за пеструю серию представляют они! Те великие взгляды, которые отличают великих драматургов, ему совершенно недоступны, но зато ему в высшей степени свойственно микроскопически тонкое и детальное наблюдение действительности, — дар, который он развил в себе с бесконечным прилежанием. Это прилежание иногда приводило его очень близко к той грани, где начинается гений. Зачастую он остается торчать в брутальной действительности, не идет дальше фотографа и мастера восковых фигур, но там, где ему улыбнулись удачный сюжет и удачный момент, он создал своеобразные произведения искусства, которые сохраняются в немецкой литературе, как бы они ни нарушали традиционные правила.

Свою первую пьесу Гауптман назвал «социальной драмой». Отсюда идет болтовня о том, что он изобразил с первого же раза на сцене социальную картину мира, борьбу между капитализмом и социализмом, что он открыл мировые подмостки социальному вопросу наших дней. С таким же основанием можно было бы увенчать этими почетными лаврами голову того писателя для детей, — не помню уже теперь, Франца Гофмана или Густава Нирица, — который однажды изобразил, как крупный лотерейный выигрыш довел честного ремесленника до пьянства и распутства.

Действие драмы «Пред восходом солнца» происходит в горнозаводской местности, но Гауптман вовсе не думает о том, чтобы драматически противопоставить рабочих и их эксплуататоров. Он изображает пьянство и распутство деревни, крестьяне которой разбогатели, потому что на их земле нашлись месторождения каменного угля. Если скажут, что это богатство тоже связано с капитализмом, то это лишь постольку справедливо, поскольку и лотерея связана с капитализмом. Оба они представляют сопутствующие явления капитализма, но лежат в стороне от капиталистического способа производства и возникающей из него классовой борьбы; именно поэтому они являются излюбленной ареной для мещанской морали, которая хочет, чтобы и волки были сыты, и овцы целы. И так же мало, как пропойцы-кре-

стьяне, которых изображает Гауптман, являются «капиталистами», так же мало являются «социалистами» и его герои—Лот и Шиммельпфенниг. Это скорее, если считать их хотя бы на мгновение возможными людьми, настоящие мещане, которые из-за плохо переваренных тезисов умеренности и наследственности топчут ногами заветы чести и человечности.

Зато Гауптман рисует отвратительное вырождение крестьянской деревни, действительно существующей где-то в Силезии, с такой верностью действительности, что вонючий запах ее заполняет, так сказать, весь театр. Возражать против этого на том основании, что искусство, мол, должно изображать только прекрасное, было бы совершенно бесцельно, но можно, однако, требовать, чтобы отвратительное и низкое было представлено только ради значительной художественной цели. А именно этой цели совершенно не хватает первенцу Гауптмана, если не считать ею плоскую копию случайной действительности. В сравнении с миллионами крестьян, которых капиталистический способ производства непосредственно доводит до разорения, совершенно исчезает сотня крестьян, которых он косвенно приводит к богатству при помощи изображенного Гауптманом способа. В пьесе совершенно отсутствует то согласование между индивидом и родом, степень полноты которого определяет, по Канту, эстетическое совершенство формы. Вот почему пьеса «Пред восходом солнца» эстетически не прекрасна и не правдива и в силу этого же должна быть названа не «социальной», а «антисоциальной драмой». Его «крестной пьесой» является «Власть тьмы» Толстого; подражая этому образцу, Гауптман совсем не заметил, в чем собственно заключается его значение, что случилось с ним в первый, но, к сожалению, не в последний раз. Ужасы, которых не мало в драме Толстого, не лишены значительной художественной цели; Толстой дает нам как раз типичную картину русской крестьянской жизни.

Только одна единственная фигура в первой драме Гауптмана задумана художественно,—она воплощает целый род в совершенно жизненном индивиде. Это карьерист Гофман. Лот и Шиммельпфенниг—в конце концов только абстрактные схемы; так трусливо и в то же время нелепо не поступает даже немецкий филистер. Но для натуралистического искусства в высшей степени характерно, каким способом пытается Гауптман вдохнуть жизнь в эти куклы. Он припиливает к ним различные внешние черточки, которые подметил у лично знакомых ему людей, и думает, что это делает их жизненными. Шлентер довольно явно намекает, кто послужил моделью для Шиммельпфен-



нига, что, впрочем, уже и прежде было известно. Эта модель совершенно неспособна поступать так пренебрежительно-цинически, как Шиммельпфенниг, но его ученая карьера, манера, с которой он сбрасывает пепел сигары, и другие, даже не находящиеся в отдаленнейшей связи с содержанием пьесы, мелочи припиливаются к Шиммельпфеннигу, чтобы сделать его жизненным образом. Этот своеобразный способ творческого оформления был действительно неизвестен старому искусству.

Наконец, в первой пьесе Гауптмана уже проступает внутреннее родство между натурализмом и романтикой. Героиня драмы, которая еще в более зрелые годы продолжает цвести в этом болоте кровосмешения, прелюбодеяния и пьянства, как цветок, прекрасный, милый и чистый, а затем героически вонзает себе в сердце охотничий нож, потому что трус Лот не хочет жениться на ней из опасения наследственного алкоголизма, — эта героиня в сущности очень романтическая дама: если натурализм рисует грязь во всей ее неприкосновенности, то он должен был бы быть более последовательным.

О второй пьесе Гауптмана — «Праздник мира» — можно сказать только, что она представляет искаженное, отличающееся немотивированными ужасами, подражание Ибсену, но в то же время свидетельствует об усердном и небезуспешном изучении всех деталей сценического искусства. Таким же подражанием Ибсену, хотя и несколько более свободным, является третья драма Гауптмана — «Одиноким людям». Обе пьесы пытаются сплести вместе два любимых мотива современного натурализма.

Один из этих мотивов — «любовный треугольник», где один Ганс вздыхает между двумя Гретхен или одна Гретхен между двумя Гансами, другой — конфликт между религией и наукой. Оба мотива с большим трудом и на большом расстоянии прихрамывают за великим ходом современной истории. Это пережившие себя забавы маленьких литературных клик, которые очень охотно готовы раздуть свое значение, хотя за ними не скрывается ничего особенного. Иоганн Фокерат, герой «Одиноким людям», есть только, как Бартельс его называет, «ужасная тряпка», декадент от головы до пяток, без всякого костяка, но полный ребяческого вранья, которое не скрывает, а скорее раскрывает его духовную импотентность. Следует признать, что этот образ схвачен очень выпукло; в Фридрихсгагене, где происходит действие «Одиноким людям», он разгуливает, вероятно, не в одном прекрасном экземпляре. Если бы Гауптман сделал его центральной фигурой комедии, это был бы удачный замысел. Но он ~~хочет~~, чтобы мы этого невыносимого субъекта воспринимали ~~тра-~~



гически и, таким образом, против своей воли превращает его в комическую фигуру. Содержание трагических конфликтов, которые могут возникать в жизни современного ученого, выходит за пределы кругозора Гауптмана, и было бы лучше, если бы он не касался этих проблем. От Гете его отделяет еще очень значительное расстояние, не меньшее, чем расстояние от доктора Бруно Вилле до доктора Генриха Фауста.

Но тем выше поднялся Гауптман в «Ткачах». Здесь ему представился сюжет, который нужно было только разделить на акты и который был действительно так разделен, чтобы создать основу драмы,—сюжет без многообразного и запутанного действия, исторически типический и в то же время не обремененный никаким историческим идейным содержанием. Главное при этом было, что драму создал «внук ткача»—в гетевском смысле слова, что поэт делает преисполненное сердце, сердце, преисполненное одним лишь чувством. Гауптман действительно вложил в это «творенье часть собственного я», он создал ряд фигур, которые представляют настоящие художественные образы: полные захватывающей и потрясающей жизни в каждом своем движении, в каждом слове, и все же не брутальные копии случайной действительности. Верная школьным правилам эстетика выдвинула много возражений против «Ткачей», и, с своей точки зрения, не без основания. Но именно ее точка зрения не является решающей инстанцией в вопросах вкуса. Вопрос, что сказали бы по поводу этой драмы Гете и Шиллер, так же бессмыслен, как если бы мы задали вопрос, почему Гете и Шиллер пересылали друг другу свои письма через курьершу, которая циркулировала между Веймаром и Иеной, вместо того, чтобы пользоваться более скорой и более удобной железнодорожной почтой. Железная дорога в эпоху Гете и Шиллера была не более возможна, чем такая драма, как «Ткачи». Впрочем, эта драма меньше погрешает против духа классической эстетики, чем сотни школьных трагедий, сработанных по правилам этой эстетики.

К сожалению, Гауптман сам дал своим эстетическим зоилам оружие против себя, молчаливо допустив, чтобы его адвокат пытался устранить поставленные «Ткачам» цензурные препятствия при помощи поистине жалких уловок. Не в том была ошибка Гауптмана, что он отрицал социал-демократическую тенденцию драмы, ибо это было его святое право, и только дураки могли за это, как сообщает Штейгер, делать ему упрек в трусости. Но Гауптман не должен был допускать, чтобы его адвокат всучил жульнически в его «Ткачей» антирабочую и полицей-

скую тенденцию. Это было еще больше эстетическое, чем политическое прегрешение. Согласно принципам натурализма, поэт должен был бы в пятом акте драмы изобразить, как восставшие ткачи были избиты полицейскими и законопачены в исправительный дом, ибо именно так закончился бунт ткачей в исторической действительности. Тогда, правда, пьеса завязла бы в глубочайшем болоте старой драмы ужасов. А Гауптман, совершенно в духе классической эстетики, предпочел рабскому копированию брутальной жизни эстетическую красоту и правду: драма его кончается тем, что отказавшийся последовать за своими товарищами ткач падает, пораженный солдатской пулей, в то время как восставшие ткачи победоносно отбивают нападение солдат. Но если Гауптман мог с полным правом сказать: я рассматривал действительность не как социал-демократ, а как художник, то он должен был бы отстаивать свое право не только налево, но и направо, и не должен был бы разрешить своему адвокату заявлять пред высшим административным судом, что он хотел приветствовать «победу порядка при помощи кучки солдат». Это, может быть, был очень хитрый трюк, но поэт Гауптман от него сильно пострадал.

В пятом акте «Флориана Гейера» Гауптман наверстал то, что он упустил в пятом акте «Ткачей»: пьяные рыцари избивают арапниками пленных крестьян,—грех пред искусством, который—отрадное явление!—даже берлинской премьерной публике переворачивает все внутренности. В общем драма показала полную неспособность не только Гауптмана, но и вообще современного натурализма, к драматическому оформлению крупного исторического сюжета. Штейгер с полной добросовестностью открыто заявляет: «Натуралистический стиль совершенно бессилен в деле охвата больших исторических картин». Нет никакой нужды возвращаться назад к Шиллеру или Шекспиру, и стоит только сравнить роман Швейхеля из истории крестьянской войны с «Флорианом Гейером» Гауптмана, чтобы увидеть, что могут старые и чего именно не могут молодые. Швейхель действительно сумел развернуть многоскладчатую ткань крестьянской войны, тогда как Гауптман стоит перед ней беспомощно, несмотря на «очень глубокие занятия», о которых так много трубит клика. Эстетические недостатки романа Швейхеля объясняются, быть может, той моралью, которую старый боец за освобождение выводит из великой борьбы за освобождение, тогда как Гауптман, ради эстетической причуды, искажает до неузнаваемости громадный отрезок немецкой истории.

По словам Шлентера, на мысль написать «Флориана Гейера» Гауптмана натолкнуло чтение истории крестьянской войны Циммермана в обработке Блоса. Если даже совершенно оставить в покое «очень глубокие занятия» Гауптмана и предположить, что он прочитал внимательно только хорошо понятую тысячами рабочих историю Циммермана, то все же трудно понять, как мог он так жестоко промахнуться. Но загадка эта несколько разъясняется, когда мы узнаем, к каким выводам относительно «Флориана Гейера» пришел Шлентер, драматический ментор Гауптмана. После того как Шлентер уже раньше вскрыл, как первый корень современного натурализма, «реальную политику Бисмарка», он говорит о Флориане: «Если бы Гейер тридцать лет назад попал в конфликт с прусской палатой депутатов по вопросу о военной реформе, то этот верный и добросовестный друг права не нарушил бы конституции. Он не нуждался бы ни в каком индемнитете, но он не добился бы Кениггреца, Седана и Версаля. Гейер вызывает в нас грустное воспоминание о другом участнике основания новой германской империи, который, применяя здесь язвительное выражение Наполеона, но без злобного привкуса, к немцам, был идеологом и все же героем войны... Время нуждалось в Бисмарке, а Гейер был натурой вроде императора Фридриха, как его изображает наша либеральная легенда». Если теоретик натурализма может нам преподносить такую галиматью, то не приходится применять слишком высокую мерку к историческому пониманию поэтов этого натурализма.

Но такая невероятная ограниченность исторического кругозора связана неразрывно с самой сущностью натурализма. Лессинги, Гете, Шиллеры думали, что поэты современного культурного мира должны располагать богатыми и многосторонними знаниями, и того же мнения держались романтики. Никто не откажет Шлегелям, Тикам и Уландам в обширных познаниях. Так же мало были бы мыслимы Платены и Гейне, даже наиболее известные представители «молодой Германии», как Гуцков, «без образованности их века». Но мы тщетно будем искать какую-нибудь школу поэтов, которая в этом отношении отличалась бы такой трогательной непритязательностью, которая так боялась бы бросить взгляд на три шага впереди себя или вокруг себя, или позади себя, как современный натурализм. Это, конечно, только вполне похвальная осторожность, когда последний не отваживается выйти на своем хрупком челноке в широкое море, но этот натурализм не должен тогда относиться свысока к «идеализму» классиков, который умел воспроизводить исторический характер прошлых дней, хотя заботился о внешних мелочах



быта соответствующей эпохи не больше, чем этого заслуживали побрякушки и мишура.

Напротив, современный натурализм, и при верном копировании всех этих побрякушек и мишуры, садится основательно в лужу, даже когда он в состоянии схватить историческую сущность предметов, которые он хочет изобразить. Он, таким образом, остается позади школьной ямбической трагедии эпигонов, на которую смотрит с такой гордостью. Когда Густав Фрейтаг сорок лет назад опубликовал своих «Фабиев», критика ему сказала: правда, тебе удалось счастливо избежать всех анахронизмов, которые встречаются в «Юлии Цезаре» Шекспира, но жаль, что ты так же тщательно избежал гениального размаха Шекспира. Было бы очень похвально для «Флориана Гейера» Гауптмана, если бы ему можно было сделать такой же комплимент в сравнении с «Валленштейном» Шиллера. Что удалось Фрейтагу, не удастся совершенно Гауптману; среди трехсот страниц его исторической драмы найдутся лишь немногие, где мы не встретим грубых ошибок против костюма эпохи реформации, беря слово костюм в чисто внешнем смысле—в смысле всяких побрякушек и мишуры.

Если и вообще крупный промах драмы составляет то, что все персонажи говорят стилем хроник, на литературном языке того времени, то тем более крупным является этот промах с точки зрения натурализма, который так много носится с своим «искусством заикания» и заставляет своих современных героев так ломать язык, как будто теперь ни один человек не может связать правильно несколько слов. Когда я три года назад на страницах нашего журнала писал, что первое представление «Флориана Гейера» окончилось полным провалом, я высказал взгляд, что при более спокойном и внимательном чтении драмы можно будет в ней открыть многие отдельные красоты, но после того, как я проделал эту работу, я должен признать, что еще слишком мало знал, с кем имею дело, и отнеся с чересчур большим доверием к бесконечному кудахтанью клики по поводу «чрезвычайной добросовестности» предпринятых Гауптманом «специальных занятий». Еще куда ни шло, когда Гауптман известное злобное пожелание Лютера, что надо крестьянам их ослиные уши клеймить раскаленным кремнем, вкладывает в уста бургграфини фон Римпар, как ее собственную премудрость. Почему бы и не притти одной и той же мерзости в голову взбешенной мегере и взбешенному попу? Но когда крестьянский фанатик вполне серьезно повторяет—приписанное лживо Меланхтоном Мюнцеру—обманное увере-



ние, что он ловит пули в свой рукав, то это то же самое, как если бы какой-нибудь драматург через несколько столетий заставил современного социал-демократа проповедывать «делажку». Не менее грубая ошибка, когда Гауптман вкладывает в уста бюргера города Ротенбурга слова, которые имеют исторический смысл только в устах крестьянина. Из всего тесного и сложного сплетения тогдашних социальных противоречий, которое в романе Швейхеля схвачено с полной ясностью, Гауптман понял только противоположность между рыцарями и крестьянами, но и ее, как показывает болтовня Флориана о Гуттене и Зикингене, понял только в самых общих и расплывчатых очертаниях.

Но практическому смыслу Гауптмана приносит всяческую честь, что он после провала «Флориана Гейера» не тешил себя никакими иллюзиями. Нисколько не противоречило эклектическому характеру его таланта и то, что он очертя голову бросился в романтику; ведь он еще до «Флориана Гейера» сделал в «Ганнеле» маленькую экскурсию в область романтики! В этом «драматическом видении» не было ничего составляющего эпоху, кроме того, что оно, по уверению натуралистической эстетики, должно было составить эпоху. Если Дюбок называет «Ганнеле» «ужасающе-слезливой пьесой», если Бартельс признает за ней только значение рождественской пьесы, а третий буржуазный критик видит в ней «малосимпатичную смесь церкви и театра, патологии и ангельской восторженности», то все это сводится, в более жесткой или более мягкой форме, к взгляду, что такого рода «поэтическая фантастика» вообще не относится к области драматического искусства, а этот взгляд до появления «Ганнеле», пользовался во всех эстетиках единодушным признанием. Облекая в драматическую форму предсмертный лихорадочный бред бедной девушки, затравленной насмерть озверевшим пьяницей, Гауптман, правда, достиг вершины этого псевдоискусства, но нисколько не сделал его настоящим искусством, как это заключают ошибочно его поклонники. Для таких совершенно нехудожественных, рассчитанных только на произведение эффекта, пьес вообще не существует эстетического масштаба, так как отсутствует всякое объективное основание определения вкуса, и таким образом субъективный вкус имеет для себя неограниченный простор. Когда я, вместе с Дюбоком, называю «Ганнеле» «ужасающе-слезливой пьесой», а Штейгер находит в ней «достоинство удивления искусство» и «блестящее доказательство прославленного чутья действительности Гауптмана», то нельзя спорить

ни о моем, ни о его вкусе; мы должны усесться рядом да потолковать ладком, чтобы притти к откровенному признанию, что мы друг для друга варвары.

В большей степени, чем о «Ганнеле», возможно эстетическое суждение о «Потонувшем колоколе», который написан Гауптманом вслед за «Флорианом Гейером». Здесь можно оперировать с документальными доказательствами. Бартельс, а также и Вернер, уже в значительной части произвели эту работу. Они доказали, что эта драматическая сказка слеплена из сотни литературных реминисценций и написана высокопарно-натянутыми и в то же время прозаически-трезвыми ямбами. Несомненно, в этой драме имеются и отдельные правдивые ноты: когда литейщик Генрих жалуется, что его колокола звучат в долине, но не на горе, то это очень удачная характеристика искусства самого Гауптмана. Но как целое «Потонувший колокол» есть только школьное упражнение романтики, и даже не сильной романтики, как ее представляли Клейст или Уланд, а бледной и сладковатой романтики эпигонов в стиле какого-нибудь Фуке или даже Редвица. Можно было бы сказать, что ей не хватает набожности Редвица, но Вернер замечает совершенно правильно, что свободомысленная тенденция «Потонувшего колокола» имеет некоторые сходные черты с зачастую весьма странной религиозностью романтиков, а именно — неясность и расплывчатость, соединенные с большой назойливостью и весьма заметным недостатком действительной силы воли. Вообще критические замечания Бартельса и Вернера по поводу «Потонувшего колокола» представляют большой интерес. Не будучи несправедливыми к поэту, оба они весьма добросовестны в своей критике.

Напротив, первосвященникам натуралистической эстетики, которые чествуют в «Потонувшем колоколе» последовательное развитие их великого принципа, хочется задать категорический вопрос: серьезные вы люди или нет? Правилен или неправилен натуралистический принцип, — всякий человек с здравым рассудком понимает, что с точки зрения этого принципа «Потонувший колокол» представляет безнадежный провал. Эта драматическая сказка является большим прогрессом не для художника, а для практика Гауптмана. В «Ткачах» он дошел до крайнего предела того, что могли вынести власти поддерживающие и почтенная публика; в «Флориане Гейере» — до крайнего предела своей художественной способности, и вот в «Потонувшем колоколе» он перешел в хорошо подготовленное отступление или, как это, может быть, в виду его эклекти-

ческих склонностей, следует сказать точнее и в то же время мягче, совершил хорошо задуманный фланговый марш, который действительно сделал его властителем салонного театра, любимцем буржуазии. Это можно пожелать ему от всей души. «Поэты не любят молчать, они хотят себя публике показать», — сказал уже малый Иоганн-Вольфганг в пророческом предчувствии великого Гергарта. Меньше всего я хочу здесь играть роль «морального проповедника». Я хочу только сказать, что кто — правда, в согласии с «моральным трубачом из Зекингена» — поклоняется искусству не как дойной корове, а как высокой богине, тот вовсе не обязан, как в этом стараются нас уверить, считать каждый новый фортель Гауптмана в погоне за большими театральными успехами новым откровением искусства.

Что касается обеих комедий Гауптмана, то все его преимущества и недостатки выступают в них, распределяясь по противоположным полюсам. В «Бобровой шубе» он достиг такой же высоты, как и в «Ткачах»; он дает красочную и великолепную картину немного ограниченной и узкой, но все же значительной действительности; все фигуры, за исключением разве только доктора Флейшера, в котором Гауптман дал собственный портрет, художественно жизненны, в одно и то же время род и индивид. Если Бартельс и Вернер думают, что глупость окружного начальника фон Вергана сильно отдает карикатурой, то их при этом больше беспокоит не эстетическое опасение, а патристические соображения; если бы им когда-нибудь приходилось иметь дело с политической полицией в Ост-Эльбни, то они признали бы, что фон Тауши в жизни, в меру возможности, еще глупее, хотя далеко не так забавны, как фон Верганы в комедии. Гауптман дал не карикатуру, а идеализацию этого воплощенного дурака, и именно такую, какую должен давать художник. Однако неправильно называть «Разбитый кувшин» Клейста «крестной пьесой» «Бобровой шубы». Между ними только отдаленное сходство, которое в конце концов при помощи натяжки можно установить в том или другом отношениях между всевозможными комедиями. «Богатый и кипучий поток бесконечной изобретательности», который вовсе не является сильной стороной Гауптмана, бурлит в «Бобровой шубе» сильнее, чем вообще у него, и «не дающая удовлетворения» развязка комедии делает честь как художественной прямоте, так и художественному пониманию поэта.

Чтобы понять это, достаточно вспомнить «дающую удовлетворение развязку» другой комедии Гауптмана — «Коллеги Крамптона», где закоренелый пропойца в одно мгновение испра-



вляется. И в других отношениях «Коллега Крамpton» обнаруживает все недостатки поэта так же полно, как «Бобровая шуба» — его достоинства. «Коллега Крамpton» имеет «крестную пьесу»: Шленгер рассказывает, что когда Гауптман был в одном берлинском театре на представлении «Скупого» Мольера, он сейчас же принял решение создать что-нибудь подобное. Мольер тоже имел пред собой образец в «Аулулларии» Плавта, но так же, как Гете в Гомере и Шекспире, — как гениальный поэт. Его «Скупой» был в римской древности так же мало возможен, как и в настоящее время: он представляет собой в высшей степени жизненный образ капиталиста того времени, когда «бережливость» была действенным фактором капиталистического накопления. На героях Мольера можно изучать крупный период капиталистического способа производства. Не потому, конечно, что Мольер ставил себе это целью, а потому, что он с глубоким прозрением созерцал жизнь, в которой жил. Пытаясь подражать ему, Гауптман опять упускает из вида решающий момент; он изображает выдающегося художника, как самого обыкновенного пропойцу. Такой случай в действительной жизни вполне возможен, и Гауптман имел пред собой живую модель, но столь же мало, как пьянство представляет только порок «нижних слоев народа», так же мало встречается и такое патологическое исключение, как *духовно* выдающийся человек, который, согласно изображению Гауптмана, валяется в канаве.

Пойдем, однако, дальше. Создав свою классически жизненную фигуру, Мольер окрестил ее безразличным именем Гарпагона, старым именем римской комедии, совершенно абстрактным рядовым именем: *harpago* — это abordажный крюк, название которого Плавт образно перенес на жадного человека. А Гауптман называет своего героя только потому, что его модель случайно носит английское имя, — не коллега Мюллер или коллега Шульц, а коллега *Крамpton*. Кто хочет, так сказать, руками нащупать различие между творческим поэтическим гением и трусливо цепляющимися за мелочи эпигонами, имеет здесь пред собой такой случай. В тесном кругу Гауптмана часто порицали за то, что он из фанатического натурализма не остановился перед этим прозрачным намеком на человека, который оказал ему решающую помощь на его жизненном пути. А Шленгер думает, что такой великий подвиг натурализма не может быть достаточно превосходным, и наш столь же тактичный, сколько и умный мыслитель шепчет на ухо своим читателям и настоящее имя «милого пьянчужки».



В перипетиях условной любовной интриги комедии Мольера и Гауптмана, повидимому, сходятся, с той только разницей, что у Гауптмана, как некоторые критики сейчас же отметили, вся обстановка производит более претенциозное и затейливое впечатление. Шлентер опять-таки изъясляет полную готовность дать нам по этому поводу свои объяснения. Он говорит: «Это произведение чрезвычайно богато мелкими тонкими мастерскими чертами» и—разве вы, дураки, не замечаете, что богатый юноша, который женится на бедной дочери коллеги Крамптона и снова возводит эту несчастную жертву алкоголизма на трон почестей и богатства, носит фамилию Штрелера, девическую фамилию матери поэта? Святая правда! Но кто же может сразу добраться до самого дна всех головокружительных глубин современного натурализма? И с тем большей благодарностью восхищаемся мы «блестящим проявлением» «чувства действительности», с которым поэт инсценирует себя самого в качестве благородного, обладающего большим кошельком юноши, который женится на бедных девушках и спасает несчастных учителей.

Довольно! Драматический гроссмейстер современного натурализма имеет в своем распоряжении волшебную кисть, и если ему завтра заблагорассудится выпустить опять какую-нибудь бирхпфейфериаду\*, то натуралистическая эстетика падет на колени и будет восторженно бормотать: господа, благодарим тя за то, что нам суждено было видеть это, пролагающее новые пути, чудо искусства!

## V. Арно Гольц

Совершенно иную фигуру, чем Гауптман, представляет Арно Гольц—и в поэзии, и в жизни цельный человек. За пятнадцать лет, в вечной борьбе с горькой нуждой, он создал относительно немного, но как его «Книга наших дней», так и созданные вместе с Иоанном Шляфом «Новые рельсы», собрание драматических и этических этюдов, представляют наиболее своеобразные, действительно классические произведения немецкого натурализма.

В области лирики Гольц имеет только одного ему равного—Детлева фон Лилиенкрона, который сам с прямою настоящего таланта предоставил лирические лавры современности «с *bravo*

\* Шарлотта Бирх-Пфейффер (1800—1868)—поставщица тривиальных романов и сентиментальных драм.

и *ура* от всего сердца» Арно Гольцу. Оба они «одиноким людям» из «рода поэтов и мыслителей», осужденных с холодным спокойствием на голодную смерть, но весело и бодро идущих вперед по усеянному терниями жизненному пути, «одиноким людям» не вроде ребяческого болтуна в драме Гауптмана, а вроде Фридриха Геббеля, просьбу которого к музе могли бы повторить и Гольц, и Лилиенкрон:

Мне откажи в венке лавровом,  
И я не возражу ни словом;  
Но пусть, когда умру, в веках  
Свидетелем мой будет прах,  
Что варвары в духовной силе  
Мой век еще не победили.

Мы имеет теперь новый томик лирических стихотворений Гольца под названием «Фантазус». Мы ошиблись бы, если бы из позаимствованного у Тика названия сделали вывод, что Гольц предпринял новый поход в старую романтическую область. Он, напротив, хочет вернуться «назад, на великий путь к природе», который «искусство оставило со времени Возрождения». По его мнению, «возвращение на этот путь, после не везде и не совсем еще изжитых эклектицизмов, останется одним из знаменательнейших счастливых явлений нашей эпохи». Гольц хочет порвать с основным принципом всей доселешней лирики, который сохраняется уже в течение тысячелетий, с характеризующим его «стремлением к музыке слов, как к самоцели»: он хочет уничтожить рифму и ритм в старом смысле слова; ритм каждого стихотворения должен определяться только тем, что стремится через него к выражению; слова должны сохранять свою первоначальную ценность».

Против рифмы и ритма Гольц высказывается таким образом: «Если я пользуюсь тою же рифмой, которой до меня уже пользовался другой, то в девяти случаях из десяти я захватываю ту же мысль... Наш язык столь беден одинаково оканчивающимися словами, это «орудие» столь мало заложено в его первоосновах, что мы наверное не слишком преувеличим, если скажем, что семьдесят пять процентов всех его слов уже с самого начала не пригодны для этой техники, просто не существуют для нее. Если же мне данное выражение недоступно, то вместе с ним мне в искусстве недоступен и его эквивалент». Гольц осуждает также и строфичность: «Наше ухо имеет теперь более тонкий слух. В каждой строфе, как бы ни была она хороша, раз она повторяется, звучит скрытая шарманка». Наконец, он не хочет признавать даже свободные ритмы, фальшивый пафос

которых лишает слова их первоначальной ценности. «А между тем вся тайна заключается в том, чтобы сохранить именно первоначальные ценности слов, не прикрашивать, не прикрывать бронзой или заворачивать в вату эти слова». Мы видим, таким образом, что здесь меньше всего идет речь о воскрешении старой романтики, которая как раз хотела «мыслить в тонах», и все-таки романтическое название, которое Гольц дал для своей новейшей лирики, хорошо выбрано.

Война Гольца против рифмы и ритма напоминает «Полиметры» Пауля Эрнста. Во всяком случае аргументы Эрнста и Гольца так же различаются, как различаются романтический эстетик и романтический поэт. Идея Эрнста, что лирик должен давать только бесформенное настроение, есть чисто романтическая причуда. Так и романтики, которые в большинстве своем были больше остроумные знатоки искусства, чем творческие художники, говорили, что не умение, а помышление и стремление создает художника. Рафаэль был и без рук великим живописцем, и можно быть поэтом, не написавши ни одного стиха. Но Гольц слишком поэт, чтобы отказаться от поэтической формы; он хочет, напротив, освободить ее от недостойных оков, представить ее в совершенной чистоте, не замечая, однако, что она при этом совершенно улетучивается. Он уподобляется тем романтическим поэтам, о которых Гете говорил, что они «страстные искатели недостижимого», поступавшие как рыцари, которые искали награды за пределами этого мира. Гете сам, правда, при другом случае, сказал также, что в сущности наиболее глубоко и основательно действующее, воистину образующее и толкающее в поэте есть то, что останется после перевода его на прозаический язык, но он говорит при этом только о «начале юношеского образования» и, в обстоятельной манере своей старости, предлагает «все прежде сказанное на благоусмотрение наших достойных педагогов», спасая при этом свою поэтическую совесть коротким и сжатым положением: «Я чту и ритм, и рифму, которые одни только делают поэзию поэзией». Этим сказано все необходимое о новом принципе лирики, который выдвигается Гольцем и Эрнстом.

Правда, по мнению Арно Гольца, и Гете тоже принадлежит к «многовековому периоду эпигонов», но следует только искренно сожалеть, что Гольц, как эстетик, заразился несносной манерой натуралистической эстетики говорить широковегательными фразами о вещах, в которых они действительно ровно ничего не понимают. В этом отношении буржуазный натурализм перещеголял даже феодальную романтику, которая была по

существо гораздо скромнее, хотя и больше знала по существу. Достаточно послушать, как одним духом громят «рифму и ритм», чтобы усомниться, знакомы ли этим небоборцам, желающим открыть новую эпоху поэтической техники, минувшие эпохи этой техники. Гете очень тонко замечает, что он читит и ритм, и рифму, указывая таким образом, что речь идет при этом о совершенно различных вещах. Это знал даже Самуил-Готтольд Ланге, пастор в Лаублингене, которому Лессинг посвятил знаменитый «Vademesum». В своих «Горациевых одах» он объявил войну, но не ритму, а рифме, и пел в качестве половинного предшественника новейшей лирики:

Сняв с ног своих оковы рифм, бегу  
За Флакком след. Теперь мне нипочем  
Ущелий мрак, отвесные обрывы  
И вопли возмущенных рифмоплетов.

Гольц думает, что «орудие» одинаково заканчивающихся слов вовсе не было заложено в первоосновах немецкого языка. Это совершенно верно: первоначально немецкая поэзия пользовалась аллитерационным стихом, возобновить который сделали попытку Вильгельм Иордан и Рихард Вагнер, хотя и неудачно; но если уж действительно следовало вернуться к «первоосновам», то с полной последовательностью. Аллитерационный стих уступил впоследствии место романскому рифмованному стиху; возникший из дальнейшего уточнения леоновского стиха\*, путем разбивки его метрического строя, он в свою очередь породил попарные рифмы и лирическую строфу. Ксантип Зандфосс замечает по этому поводу: «Это был в одно и то же время недостаток и преимущество, но последнее преобладало, поскольку немецкий стих ограничивался тоническими повышениями и распределял между ними и то отсутствовавшими, то имевшимися тоническими понижениями свободную музыкальную полноту пятикратно расчлененных тонов, которые в свою очередь не с упорством, а равномерно текуче переливались дальше через повышения и понижения». Так возник многообразно-динамический стих нашей средне-верхне-немецкой поэзии, в которой, согласно меткому различию, приведенному однажды Гете, музыкальный элемент языка в значительной степени возобладал над ритмическим элементом. Совершенно противоположно Гольцу, который хочет, пожертвовав ритмом,

\* По имени Леона, каноника из Сен-Виктора. Гекзаметр, в котором полустипия каждого стиха рифмовались попарно с соответственными полустипиями следующего стиха. *Прим. переводчика.*



опять примкнуть к стилю Возрождения, такой компетентный германист, как Ксантип Зандфосс, говорит: «Господствующая теперь иллюзия, что в нашем языке имеются ямбы, трохеи, дактили, анапесты и как еще там называется вся эта метрическая ерунда, могла завоевать себе влияние только позже, в сущности только через посредство итальянцев Возрождения и подражавших им немцев, в первую очередь Чернинга и Опица». Вместе с Клопштоком завоевал себе господство ритмический принцип счета слогов, хотя Гете, несравнимо великий мастер и творец языка, протестовал против «размеренных ритмов», как против «пустых масок без крови и плоти», и всегда оставался верным старому рифмованному стиху. С каким мастерством он орудует им в «Фаусте», величайшем памятнике его мировой славы!

Можно было бы историческое развитие нашей поэтической техники, которое могло быть здесь намечено только в самых общих чертах, назвать неестественным, указав на то, что «естественный гений» немецкого языка несомненно был дважды изнасилован. Это было бы совершенно понятно, если бы только в исторических явлениях можно было что-нибудь доказать или опровергнуть при помощи таких понятий, как естественное и неестественное. Историческое развитие языка и его поэтической техники неразрывно связано со всем национальным развитием; при этом действуют железные законы, по поводу которых можно еще доказать, почему они действовали именно так, но нельзя доказать, что они действовали бы иначе. Счет слогов, как он получил гражданство в немецком языке, начиная с середины XVII века и в особенности в эпоху классической литературы, совершенно противоречил его «естественному гению», то-есть его прежнему историческому развитию, но он стал могучим рычагом немецкой, а косвенно и европейской культуры. С ним стоит и падает наша классическая литература, значение которой для современной духовной жизни до славных дней натуралистической эстетики не отрицалось еще ни одним разумным человеком. Все, чем обязан немецкий язык принципу ритма—и по части тонкости и гибкости, и по части полноты и силы,—просто не поддается никакому измерению. Даже сам Гёббель, которого современные натуралисты готовы еще кое-как признавать, называл гекзаметр «самым немецким» стихом.

Однако, с другой стороны, это огромное преимущество достигнуто было не без крупных потерь. Когда Платен поет однажды по поводу английского языка:

Нечеткий акцент, и каша во рту, и тьма односложных  
словечек,—  
С атим, поди-ка, тетраметров ряд оживи анапестом кры-  
латым!

то можно в известном смысле сказать, что «размах анапеста в скорых тетраметрах» был чертовски дорогой роскошью. Если бы экономические условия позволили немцам так же рано, как англичанам и французам, кристаллизироваться в национальный агрегат, то немецкий язык уже давно отгородился бы от чужеземных культурных влияний, не стал бы никогда классическим переводным языком. Об этой внутренней связи А. В. Шлегель, стоящий в первом ряду наших мастеров переводной литературы, написал однажды следующий диалог:

**Француз.** Немцы переводят все без разбора. Мы либо ничего не переводим, либо то, что нам по вкусу.

**Немец.** Это значит, что вы занимаетесь парафразами или переделками.

**Француз.** Мы смотрим на иностранного писателя, как на чужемца в обществе, который должен одеваться и вести себя согласно нашему обычаю, если он хочет нам понравиться.

**Немец.** Какая ограниченность дорожить только своим!  
**Француз.** Это только действие своеобразия и образованности. Разве греки тоже не эллинизировали все?

**Немец.** У вас это действие одностороннего своеобразия и условной образованности. А для нас пластичность представляет своеобразную поэзию.

Может казаться, что немец привел решающий аргумент, но Шлегель прибавляет: «Старайся только, немец, не преувеличивать это прекрасное своеобразие. Безграничная пластичность была бы бесхарактерностью». Этот корифей романтической эстетики обнаруживает такое понимание исторической зависимости между поэтической техникой и национальным развитием, которое, повидимому, совершенно исчезло у натуралистической эстетики.

Всякая поэтическая техника тесно переплетается со всеми условиями жизни народа, где она господствует; она возникает и исчезает вместе с историческим ходом вещей. Так это случилось с старонемецким аллитерационным стихом; так это случилось с средне-верхне-немецким рифмованным стихом; лирика миннезингеров потонула в избытке форм и выродилась в безвкусную вычурность так же, как это некогда случилось с аллитерационным стихотворчеством скальдов. Такую же судьбу часто пророчили принципу ритма нашей классической литературы. Уже романтики бунтовали против него без того, однако, чтобы

с своими бесчисленными опытами новой поэтической техники дать что-нибудь, кроме забытых упражнений. Все, что сохранилось от романтической поэзии до наших дней—драмы Клейста, переводы Шекспира, принадлежащие Шлегелю, стихотворения Уланда,—все это ничуть не выходит из колеи классической техники; разве только, что Уланд ее несколько умерил и смягчил, примкнув к средне-верхне-немецкой поэзии, правда, без свойственного Гете гениального размаха, но с разумной осмотрительностью и художественным тактом. Но когда романтика, под напором вновь пробудившегося самосознания буржуазного класса, рухнула, поэтическая техника классической литературы достигла нового расцвета в лирике Платена, Гейне, Гервега, Фрейлиграта, Пруца, Геббеля, причем Гейне больше с лирическим инстинктом Гете, чем с методической осторожностью Уланда, сумел использовать никогда не иссякавший целиком источник старого рифмованного стиха в народной песне.

В этой новой лирике принцип ритма проводился даже строже, чем в эпоху классиков; достаточно указать только на пиндаровские размеры Платена, на возрождение Фрейлигратом александрийского стиха, который был так решительно отвергнут Лессингом, Гете и Шиллером. Именно отсюда часто выводили «эпигонство» этой лирики, и не без основания. Конечно, все, что болтала школьная мудрость преподавателей словесности об «эпигонстве» Платенов и Гейне, Гервегов и Фрейлигратов, которые променяли якобы «общечеловеческое» классиков на «барщину преходящей злобы дня», есть только глупое пустословие, но все же к ним или по крайней мере к некоторым из них можно было бы отнести слова, которые Гете однажды сказал о «чистеньких дилетантах», об «аккуратности и всех условиях формы», которые так же хорошо могут сопровождать и отсутствие формы. Несмотря на это, мы и теперь еще не можем сказать, что эта поэтическая техника себя совершенно пережила. По крайней мере мы имеем очень доказательное свидетельство ее все еще большой жизнеспособности, и этим доказательством является прежняя лирика поэта Гольца, которая со всей желательной основательностью опровергает теперешнего эстетика Гольца. В «Книге наших дней» Гольц выступает как мастер рифмы и ритма в прежнем смысле и в то же время как совершенно оригинальный лирик; при этом следует принять еще во внимание, что он воспитался на таких ритмиках, как Гейбель и Шак, из которых Шак так фанатически переоценивал принцип ритма, что объявил певучесть песни чуть ли не гибелью всякого лирического искусства.



Можно, конечно, сказать, что одна или даже несколько ла-  
сточек не делают еще весны, что поэтическая техника, унасле-  
дованная от классиков, носит неизлечимые следы упадка, что  
она неустойчиво выветривается, как и буржуазия, с историче-  
ским расцветом и упадком которой она неразрывно связана.  
В том, что Гольц говорит о «скрытой шарманке», имеется зерно  
правды: «шарманочное» этой техники является тревожным  
признаком старчества. Если романтическая эстетика совер-  
шенно неправильно говорила, что можно быть поэтом, не на-  
писав ни одного стиха, то теперь можно сказать даже с слишком  
большим основанием, что весьма многие люди могут писать  
стихи, и даже очень сносные стихи, без того, чтобы они могли  
заявить притязание на звание поэта. Не надо только вместе  
с водой выплескивать и ребенка. Ксантип Зандфосс замечает  
совершенно верно: «Стихи еще не поэзия: можно мастерить  
очень хорошие стихи и все же не быть нисколько поэтом, но  
нельзя быть поэтом, если наряду с силой художественного чу-  
тья и неустанно пробивающегося творчества не изучить—не  
теорию (это было бы делом науки)—а практику хорошего сти-  
хосложения». Он хочет бороться с упадком поэтической тех-  
ники, страхнуть «ризу латинского счета слогов», создать  
«свободный путь» для стихов, основанных на ударении, а не  
на счете времени, но он довольствуется лишь тем, что указывает  
на примеры Гете и Уланда; признать метрическое значение  
«фривольного еврея» Гейне мешали ему его антисемитские шоры.  
Такие советы имеют свою судьбу: в них нет нужды, если имеются  
и Гете, и Уланды, и Гейне, а когда их приходится давать, то  
обыкновенно отсутствуют и Гете, и Уланды, и Гейне. Во всяком  
случае, Ксантип Зандфосс выказывает предусмотрительность  
и осмотрительность человека, хорошо знакомого с историче-  
скими законами развития языка. Напротив, весьма неисто-  
речно и очень фантастично, когда хотят, по собственному суве-  
ренному полномочию, возвестить новую эпоху лирики. Это  
сводится только к простой игре в формы, несмотря,—а может  
быть, именно потому,—на, повидимому, радикальный разрыв  
со всеми традиционными формами лирики.

Несмотря, а может быть, именно потому,—ибо вся выступаю-  
щая с такими претензиями теория Гольца и Эрнста вовсе не  
является даже новой, не говоря уже о том, что она не так верна,  
как должна быть. Чтобы назвать только наших величайших  
лириков, Гете и Гейне в некоторых случаях уже отказывались  
от рифмы и ритма в старом смысле. Более того—как революцио-  
низирующий принцип лирики, как основа нового американского



искусства, эта теория была уже выдвинута сорок лет назад Уотом Уитменом. Однако Гете и Гейне хорошо знали, что если ритм может жить только тем настроением, которое ищет в нем свое выражение, то это настроение должно быть соответственным; они только тогда отказывались связывать художественное лирическое настроение при помощи рифмы и ритма, когда это настроение отличалось такой значительной мощью, которая имела в себе прочную основу. Сравним стихотворения Гете «Покрой свое небо, Зевс, облаками» или «Чудеснейшая из книг—книга любви» и Гейне «Высоко в небе стояло солнце» или «Талатта! Талатта! Привет тебе, вечное море» и Уота Уитмена—«Год в оружие, год борьбы! Нет для тебя сладких рифм, ни томных стихов, ужасный год»,—сравним все эти стихотворения с стихотворениями Арно Гольца «Лежу еще в кровати, едва лишь выпил кофе» или «В Тиргартене сижу я на скамье и курю», и мы сейчас же заметим зияющее противоречие. Именно потому, что так называемая революция лирики есть только игра с формой, она не расширяет и не углубляет лирический кругозор, а зашнуровывает и заковывает его. Если сравнить даже Гольца только с Гольцем, то в «Книге наших дней» через, казалось бы, совершенно занесенные песком каналы рифмы и ритма бурлит прилив современной жизни, тогда как в «Фантазусе» большинство стихотворений ударяется в нечто мелкое, грациозное, изящное и даже игривое.

И все-таки «Фантазус»—творение поэта. Гольц поэтому очень остерегся загрузить этот изящный томик своим эстетическим хламом. Последний он свалил в катакомбы литературного, политического и социального упадка—в «Будущее», где он может валяться в пыли вместе со всяким другим хламом. Значительная часть пятидесяти стихотворений, которые Гольц собрал в «Фантазусе», достойны того, чтобы их причислить к его лучшим произведениям. Вообще отрицательная критика его эстетических теорий, которая дана была здесь, возникла только из искреннейшей симпатии к поэту и человеку; она не имеет никакого отношения к той жалкой кампании, которая поэт Гауптмана превозносит выше всякой меры с тем, чтобы поэт Гольца унизить ниже всякой меры. Гольц действительно неспособен к тонким компромиссам; он имеет, как с серьезной укоризной замечает Шленгер, «опасную, почти самоубийственную» склонность «умную идею» доводить до сверхмудрости и в конце концов закоснеть в «сумасбродстве, конечной цели всякой односторонности». Ах, да! Это ужасное «сумасбродство односторонности»! Этот несчастный Гольц, который считает

натурализм «умной идеей» и крепко держится за нее, вместо того чтобы влиять туда и сюда и сделаться фаворитом «много-сторонней клики». Если Гольц действительно, как говорит Бартельс, является в глазах «литературных вождей» комической фигурой, то мы воздали бы этим «литературным вождям» незаслуженную честь, если бы считали их даже только комическими фигурами. В действительности дело Гольца—трагическое дело: крупный и богатый талант «дерзает», опираясь на самого себя, бороться с судьбой, которая осудила его класс на неминуемую гибель. В последнем стихотворении «Фантазуса» Гольц спрашивает:

Моя весна—с рыданиями томленье,  
А лето—жаркая борьба;  
Какой-то будет осень?  
Колосьев поздних злато?  
Иль озеро тумана?

Критика, которая старается справедливо судить этого прямого поэта, которая чит и любит его «страстную борьбу», может ответить на этот вопрос так же мало, как и сам поэт; она может только выставить предостерегающие сигналы на путях, которые ведут в туман...

Наряду с «социальным» или «действенным состраданием», которое должно одушевлять современных натуралистов, Штейгер называет еще, как их оживотворяющий принцип, стремление изжить себя как «самодовлеющие личности» по образцу «гигантов духа» Ницше. Штейгер хочет «эти два великих духовных течения отчетливо отделять друг от друга», и это весьма логично, ибо никто не издевался так зло и жестоко над «действенным состраданием», как «гигант духа» и «безжалостный провидец грядущих столетий». Однако, когда Штейгер говорит, что оба течения «часто сливаются друг с другом», то приходится с грустью констатировать, что «самодовлеющие личности» натурализма «часто» являются выдающимися путаниками.

## VI. Ницше и натурализм

Наряду с «общественным», или «действенным состраданием», которое якобы воодушевляет современных натуралистов, Штейгер приводит в качестве стимулирующего это сострадание момента потребность проявлять по примеру «великого духом» Ницше свою «самодовлеющую индивидуальность». Штейгер пытается «строго различать два больших духовных течения». Это весьма логично, потому что никто так жестоко не издевал-

ся над «действенным состраданием», как «великий духом» и «безжалостный провидец грядущих тысячелетий». Однако, когда Штейгер говорит, что оба течения «часто переливаются одно в другое», то приходится с грустью констатировать, что «самодовлеющие индивидуальности» натурализма «часто» бывают исключительными путаниками.

О Ницше пишут Дюбок и Тенниес в книгах, которые нам предстоит здесь разобрать. Дюбок — последний ученик Фейербаха в Германии. Несмотря на свою долголетнюю деятельность, этот даровитый и острый писатель никогда еще не был оценен по достоинству, потому что никогда не льстил буржуазии, а от пролетариата, при всех своих симпатиях к нему, держался всегда в отдалении. Дюбок объединил под общим названием «По ту сторону действительности» четыре большие статьи. Первая из них в корректной и серьезной, хотя и не особенно глубокой, трактовке полемизирует с книгой Бебеля о женщине, четвертая же направлена против «ницшеанской сверхчеловечности». Исходной точкой в полемике против Ницше является для Дюбока фейербаховский «антропологический базис», против чего можно, пожалуй, кое-что возразить; но великолепен и, при всей своей сжатости, исчерпывающ исторический очерк Дюбока о трех философах германской буржуазии и внутренней связи между их так называемыми «системами».

Пессимизм Шопенгауэра, скудно обоснованный и упорно высмеивавшийся буржуазией до тех пор, покуда у ней оставалось хоть сколько-нибудь мужества, соответствовал охватившему ее похмелью после перенесенной ею в пятидесятых годах от бюрократически-феодальной контрреволюции трепки. Так как у нее уже не было никакой воли к политике, она охотно позволяла себя дурачить заманчивыми картинками просветления и «душевного штиля», который наступает тогда, когда сломлена всякая воля. В действительности дело обстояло не совсем так. Во-первых, у буржуазии оставалась экономическая воля, от которой она отнюдь не намеревалась отказываться, да и сам Шопенгауэр, несмотря на все свое кажущееся равнодушие к политике, был в этом пункте весьма чувствителен, и как только ему казалось, что его рента находится в опасности, он тотчас же забывал о «душевном штиле» и о прочих просветлениях. Во-вторых, по мере того как крепла ее экономическая воля, буржуазия снова проникалась волей к политике, хотя на первых порах она была настолько слаба, что события 1866 года выдвинули ее на передний план политической сцены в сущности против ее воли.



Выброшенная незаметно для самой себя из шопенгауэровщины и беспомощно озираясь по сторонам, буржуазия нашла жалостливого благодетеля в лице одного прусского лейтенанта. Эдуард фон Гартмани приклеил ей «философию бессознательного», своего рода «ура-пессимизм», который, правда, еще жаловался на «безумный карнавал бытия», но в утешение добавлял, что пессимисту отнюдь не возбраняется пользоваться приятными благами мира сего, при условии, что он будет делать это «с тихим величием резиньяции» и «благородной грустью» и при этом «будет преисполнен стремлением двигать вперед процесс развития человечества и приближать его к своим целям». Это снова принесло облегчение лишь на мгновение. Однако для буржуазии наступали тучные дни. Она все больше нагнела и жирела, ее методы эксплуатации и угнетения развивались такими же гигантскими темпами, как и ее орудия производства. Ее охватила бесстыдная страсть к наслаждениям, растоптавшая всякую мещанскую мораль. «Тихое величие резиньяции» и «благородная грусть» стали казаться тузам крупного капитала смехотворными, и они стали с тем большей настойчивостью искать правового оправдания своего бытия, чем более бурно начал спрашивать об этом эксплуатируемый и угнетенный пролетариат. И тут-то Ницше со своей философией предстал пред ними как спаситель.

Ницше сердито отстранил «амальгамиста» Гартмана и снова вернулся к Шопенгауэру, но уже в порядке отрицания. Шопенгауэр называл волю «самым дурным и низким из всего, что у нас имеется»; «ее нужно прятать, как прячут половой орган, хотя оба они составляют корень нашей жизни». Хорошо,—заявила воля устами Ницше,—если я дурна и низка, как вы говорите, пусть будет так, но я хочу быть такой открыто и не буду этого стыдиться. Шопенгауэр назвал жизнь преступлением, так как за нее установлена смертная казнь. Хорошо,—заявила воля устами Ницше,—пусть это преступление, но не жизнь есть преступление; преступление, то-есть то, что вы, филистерские душонки, называете этим словом, есть настоящая жизнь; и именно *потому*, что оно есть жизнь, оно ни в какой мере *не является* преступлением. Отрицание жизни является для Ницше «величайшей, если не считать христианство, психологической фальшью в истории».

Но Ницше жизнь есть «по существу захват, ущемление, подавление чужих и слабых, подчинение, жестокость, присвоение и по меньшей мере, в самой мягкой форме—эксплуатация». Не «сильные люди» преступного типа, которым «не хватает



дикости, некоторой более свободной и опасной формы природы и бытия, в которой оправдано все, что может по инстинкту сильного человека служить орудием защиты и нападения», — не они, а вы — сброд, потому что с вашей «ложной моралью», которая разрослась на совершенно прогнившей общественной почве в тропически обильную идейную растительность, представляете собой дегенератов и пропащих. В этом и состоит не подкрепляемое никакими доводами, но повторяемое в бесчисленных вариациях элементарное ядро учения Ницше о «сверхчеловеке» и об «аристократии каналов», — как Дюбок передает это крылатое слово, хотя и на иностранном языке, но отчетливо и ярко.

Считать это «философской системой» — бессмыслица. Но весьма интересно проследить, как Ницше сам пришел к таким воззрениям. Нет ничего нелепее, как выставить глупую или плохую вещь в прикрашенном свете потому, что ее творец, быть может, по самым убедительным основаниям, заслуживает, несмотря ни на что, уважения и снисхождения. Но в то же время нет ничего справедливее, как, беспристрастно оценив вещь, воздать личности то, на что она имеет право. И очень хорошо, что вопрос о Ницше, с объективной стороны разработанный с полной ясностью и без всякого сентиментализма Дюбоком, проанализирован с субъективной стороны другим писателем-философом, Тенниесом, небольшая работа которого о «Культе Ницше» заслуживает не меньшего внимания, чем книга Дюбка. В молодости Тенниес и сам принадлежал к сторонникам Ницше, от учения которого он теперь предостерегает молодежь. Он делает это без вражды и ненависти к личности Ницше, с тонкими и ясным пониманием его произведений. Он подходит к самой основе проблемы ницшеанства, когда отмечает в ней связь между искусством и наукой в их всеобщем существе и действии. «Эта проблема остается у Ницше темой самых разнообразных философских рассуждений, витающих между искусством и наукой, и Ницше не удалось развить свои способности в обеих этих областях до такой степени, чтобы они для него слились, чтобы наука стала искусством, без ущерба для науки, — что характеризует высшие достижения философии, которых Ницше не достиг».

И действительно, три периода, на которые распадается духовное творчество Ницше, можно определить следующим образом: в первом периоде художник, а во втором — человек науки стремятся создать ясное самопознание и познание внешнего мира, но после того как обе попытки терпят крушение,

наступает третий период, когда появляется отчаявшийся и в себе, и во внешнем мире и, говоря словами Теннисеса, — «задыхающийся, бурный, неистово вопящий и совершенно потерявший рассудок Заратустра».

В первом периоде своего творчества Ницше — ученик Шопенгауэра и Рихарда Вагнера. Склонный по натуре к мечтательности и фантастике, музыкально одаренный и страстно любящий музыку, с развивающейся способностью к стихотворчеству и к мелодике, Ницше, однако, не стал ни поэтом, ни композитором. Ученый филолог по образованию и по призванию, Ницше изложил идеи, бродившие в нем в юношеские годы, в своей книге «Рождение трагедии из духа музыки». Здесь речь уже идет о противоположности трагического и теоретического мировоззрения. Музыка есть мать греческой трагедии, которая раскрывает таинственное влияние воли и муку жизни, которая является вечной жалобой, но в то же время представляет собой разрешение этой муки во-вне, в творчестве и в поэзии. Этому величайшему проявлению художественного творчества противопоставлен «теоретический человек», олицетворенный в Сократе, человеке знания, не-мистике, враге инстинкта, а следовательно, и художественного творчества, логическом мыслителе и оптимисте. Сократ несет с собой веру в познаваемость природы и во всеисцеляющую силу знания, то-есть в дух науки, под знаком которой живет более поздняя эллинская, александрийская и вся современная культура. Но трагическое миропонимание не окончательно побеждено; миф и трагедия возрождаются снова из духа музыки; надежды, которые возлагались на познание, превращаются в резиньяцию. В германской музыке снова проявляется настоящая дионисовская глубина античного эллинизма, и из той же почвы бьет родник германской философии, которой в лице Канта и Шопенгауэра было дано определить границы самодовольному оптимизму научной сократики и тем его уничтожить. В третьем и четвертом разделах «Несвоевременных размышлений» Ницше прославляет «Шопенгауэра как воспитателя» и «Рихарда Вагнера в Байрейте» совершенно в духе культа героев, который видит идеал человечества в его наисовершеннейших представителях.

Теннисес дает прекрасный анализ этих юношеских произведений Ницше, но он проходит, по моему мнению, совершенно несправедливо, мимо первого и второго разделов «Несвоевременных размышлений», которые не менее, если не более важны для психологического понимания Ницше, а именно — для выяснения трагически примиряющего начала в Ницше, как истории

ческом явлении. Как ни показательно для Ницше то, что он считает Шопенгауэра и Вагнера «единственными учителями подлинной культуры» и в оправдание этого остроумно конструирует мировую историю в обратном порядке, тем не менее еще важнее понять, что привело его к Шопенгауэру и Вагнеру. Это в значительной степени выясняют два первых раздела «Несвоевременных размышлений». Первый направлен против «Давида Штрауса, исповедника и писателя», против «Старой и новой веры», где Штраус славословит бисмарковщину и отвратительнейшее манчестерство, как результаты великой духовной борьбы, которую он сам некогда довольно славно начал своей «Жизнью Иисуса». Против этого восстал Ницше-художник, воспитавший свой вкус на античной Греции. Ему было жутко при виде той ужасной пустоты, которую перекинувшаяся на сторону Бисмарка буржуазия вызвала в духовной жизни Германии и которая изуродовала даже наш благородный язык. Вот уж подлинно — стоило вскрывать вместе со Штраусом мистическую тайну евангелий, чтобы вместе с ним же славословить мистическую тайну гогенцоллернской династии! Еще счастье для Штрауса, что буржуазия за это время открыла, что «нужно сохранить религию для народа», и поэтому отвернулась от атеизма Штрауса, так что он мог остаться до известной степени «исповедником». И Ницше, нападая на трактирное евангелие (*Bierbank-evangelium*) Штрауса, несомненно защищал славные традиции германской культуры.

Еще поучительнее, пожалуй, второй раздел «Несвоевременных размышлений», трактующий о «Пользе и вреде истории для жизни». Легко понять, как увлекательна была история для ума, в котором художественные и научные склонности находились в непрестанной борьбе, такая история, которая была бы одновременно наукой и искусством. Ведь именно способность творчески выделять существенное из груды несущественного и отличает историка от летописца. В годы молодости Ницше в германской историографии получила преобладание та якобы «объективность», та «методическая критика текстов», которая с бездушной бесстрастностью хрониста возводила в математическую точность возню с мельчайшими пылинками, но под прикрытием этой смехотворной претензии проводила в действительности подлую, злобную и корыстную тенденцию в защиту капиталистических интересов вообще и прусских интересов в частности. Снова в Ницше художник восстал против этих тощих исторических построений, хотя человек науки все же не был в нем достаточно мощен, чтобы изгнать торгующих из храма,



который они заняли своими прилавками. И он бежал к Шопенгауэру, презиравшему всякую историю, и к Рихарду Вагнеру, единственному крупному художнику, который возвышался, или казался возвышающимся, над поколением эпигонов.

В глазах Ницше совершенные формы гения воплощались в философе, художнике, в святом; однако философ Шопенгауэр и художник Вагнер были слишком странными святыми, чтобы умиротворить тоску Ницше. Его разрыв с Вагнером вызван был, повидимому, личным разочарованием, или, во всяком случае, произошел под его влиянием. О том, что его оттолкнуло от Шопенгауэра, видно из сказанных им однажды слов, что неумная ярость Шопенгауэра против Гегеля привела к тому, что все последнее поколение немцев оторвалось от связи с германской культурой, которая, если все взвесить, представляла собой вершину и тончайшую проникновенность исторического разума; сам же Шопенгауэр был именно в этом отношении до гениальности беден, невосприимчив и не-немец.

Это замечание вполне совпадает с упреком, который Карл Гиллебранд, первый, насколько я знаю, видный критик, тепло и внимательно отнесшийся к юношеским работам Ницше, сразу выдвинул против него. Гиллебранд, сам являющийся почитателем Шопенгауэра, следующими словами оправдывает нападки на Гегеля, в которых Ницше упрекал своего бывшего учителя: «Не желать видеть, что Гегель возвел основную идею германской культуры в систему,—и следовательно, подчас доводил ее ad absurdum,—значит либо игнорировать всю духовную историю Германии от Гердера до Фейербаха, либо утверждать, что вклад Германии в европейскую цивилизацию не представляет никакой ценности». Это сознание оттолкнуло Ницше от Шопенгауэра, но, к сожалению, разрыв этот вовсе не был принципиальным; менее чем через десять страниц после отповеди за «неумную ярость против Гегеля», Ницше снова, совершенно в стиле Шопенгауэра, определяет историю, как «ужасное господство бессмыслицы и случая».

Произведения второго периода, в котором Ницше пытался подавить в себе художника и стать чистым мыслителем,—«Человеческое, слишком человеческое», «Путник и его тень», «Утренняя заря», «Веселая наука»—являются лучшими из всего, что Ницше написал, хотя в них не много оригинальных мыслей. Гениес доказывает это в присущей ему спокойной и деловитой, убедительной форме и приводит исчерпывающие доводы, из которых явствует, что Ницше, как мыслитель, потерпел круше-



ние. Он говорит: «По самой природе своей он всегда был эстетическим остроумцем».

Попытка Ницше ближе подойти к естественным наукам была заранее обречена на неудачу. В этом убеждает хотя бы его оценка Дарвина, которого он называет «почтенным, но посредственным умом»; для тех научных открытий, которые характерны для Дарвина, требуется известная узость, сухость и прилежная тщательность, тогда как мудрец большого стиля, творец должен быть по возможности невеждой. Терпеливое и неустанное прилежание истинного гения было чуждо нервному, художественному темпераменту Ницше, и, чтобы остаться в своих глазах «мудрецом большого стиля», он с презрением говорил именно о том, чего у него самого не было. Хотя Теннисе и не упоминает об этом и мое впечатление, может быть, совершенно субъективно,—я хочу привести здесь одно место. Когда я прочел его много лет тому назад в одном произведении Ницше, оно как молнией осветило для меня его основную сущность. Вот оно: «Точно так же, как современный читатель не читает всех слов (или даже слогов) на странице,—он случайно улавливает, может быть, из двадцати слов приблизительно пять и «угадывает» смысл, более или менее подходящий к этим словам,—так же мы неполно и неточно видим дерево—его листья, ветви, цвет, строение; мы гораздо легче составляем себе приблизительное представление о дереве. И точно так же воспринимаем мы даже самые сильные переживания: мы сочиняем себе большую часть переживания, и вряд ли нас можно принудить смотреть на какое-нибудь событие иначе, как глазами «изобретателя». Все это говорит о следующем: мы от начала, от века привыкли ко лжи. Или, говоря более доброжелательными и ироническими, короче—более приятными словами: мы в гораздо большей степени художники, чем сами это сознаем. В оживленной беседе с человеком его лицо рисуется мне в свете тех мыслей, которые он выражает и которые, как мне кажется, вызваны у него мною; так отчетливо и тонко рисуется оно мне, что эта степень отчетливости далеко превосходит мою действительную способность видеть. Тонкая игра мускулов и выражение глаз выдумываются, следовательно, мною. Вероятно, у разговаривавшего со мной человека было другое выражение лица или не было никакого выражения».

Нельзя более ярко изобразить исторические суждения Ницше, чем он это сам здесь делает. На фоне случайно вырванного исторического факта Ницше тклет свои подчас остроумные, но подчас и абсурдные фантазии. Если он не был ни абстрактным

мыслителем, ни художником-творцом, то искусство и наука также не сплелись в нем настолько, чтобы он мог стать настоящим историком. Художник в историке может творить лишь тогда, когда человек в нем подготовил почву и добыл солиднейший строительный материал. Образцовое произведение художественного исторического повествования, как, например, история французской революции Карлейля, основывается на самых тщательных исследованиях, и то обстоятельство, что Ницше говорит о Карлейле, как о «бестолковом путанике», опять-таки объясняется завистью бедняка к богачу.

Во всяком случае, есть один исторический период, в котором Ницше решительно ничего не понял, и, к его несчастью, это был тот исторический период, когда он жил сам. Ему было двадцать лет, когда Лассаль начал свою агитацию в рабочей среде, а когда в сорок четыре года Ницше удалился от общественной жизни, его представления о современном рабочем движении не отличались от самых пошлых и плоских мещанских предрассудков, вроде тех, которые высказывают трактирные завсегдатаи в каком-нибудь местечке или господин Евгений Рихтер в «Freisinnige Zeitung». Чтобы понять чудовищность этого факта, когда речь идет о человеке, который претендовал на звание философа, следует на минуту представить себе, могли ли бы Кант, Фихте или Гегель называться философами, если бы они не были способны сказать о Великой французской революции ничего иного, кроме того, что они услышали бы от гофмаршала Кальба? Нужно сказать без всякого раздражения: современному рабочему движению совершенно безразлично, признавал или не признавал его Ницше, и было бы ребячеством ставить в упрек человеку, которого постигла трагическая судьба, его безвкусные выпады против «плоскогоголовых социалистических болванов». Охотно признаюсь, что, поскольку мне знакома литература о Ницше, его банальная ненависть к социалистам представляется мне трудно объяснимой. Но факт, что он, — если применить его же слова о «неумной ярости» Шопенгауэра против Гегеля к его собственной «неумной ярости» против социализма, — был «в этом пункте до гениальности беден, невосприимчив, не-немец», стоит вне всякого сомнения, и это нанесло Ницше, как мыслителю, смертельный удар. Ибо из-под его философствований ускользнула, таким образом, всякая твердая почва. Так же, как невозможно решать математические уравнения без знания четырех правил арифметики, так нельзя решать моральные проблемы без знания экономических и социальных фактов. Чем одностороннее и яростнее старался Ницше вцепиться в эти

проблемы, тем более беспомощно терялся он среди блуждающих огней.

«Третье линияние» Ницше проявилось в эпико-риторической поэме «Так говорил Заратустра», вслед за которой на протяжении немногих лет, с 1885 по 1888 год, последовал ряд произведений: «По ту сторону добра и зла», «К генеалогии морали», «Вопрос о Вагнере», «Сумерки божков», «Воля к власти». Эти произведения, как говорит Тенниес, являют жуткую картину искаженных гримас, часто—позу пьяного, сумасбродного, отчаивающегося декадента», и когда Тенниес хочет найти в этом «сатанинском шабаше мыслей, выкриков, декламаций, припадков бешенства и противоречивых утверждений» еще и «много ослепительно ярких блесток ума», то это скорее чрезмерная похвала, чем порицание. Тенниес и в этих произведениях неустанно пытается отыскать след руководящей нити, но в этих изысканиях более ценно то, что Тенниес положительно излагает, нежели то, что он открывает осмысленного и разумного в третьем периоде Ницше, над которым уже простерлись тени надвигающейся духовной ночи.

Формально Ницше снова приближается к Шопенгауэру, с которым он, как мыслитель, никак не мог разойтись. По своей старой привычке он особенно мрачно отрицает то, что он духовно не в состоянии был преодолеть. Вместо отрицания воли к жизни он прославляет волю к власти; шопенгауэровскую мораль милосердия он превращает в мораль жестокости. Материально этот поворот объясняется тем, что Ницше не мог найти пути к социализму, к живым силам исторического развития. Он был слишком умен, чтобы довольствоваться теми отбросами «современных идей», которые преподносит плоский и пошлый либерализм. Что оставалось ему еще, как не разглядеть поднимающийся из-за вершин капиталистической системы новый мир и не перенести свою прежнюю склонность художника к культу героев с Шопенгауэра и Вагнера на Круппов, Штуммов и Ротшильдов? Не имея понятия об экономическом механизме капиталистического процесса производства, он рисует себе при помощи художественных и литературных реминисценций «сверхчеловеков», «свободные, очень свободные умы», «хороших европейцев», — напыщенные эпитеты, которые он нагромождает с тем большей неразборчивостью, чем больше он чувствует своим инстинктом декадента, что ему приходится прикрашивать чрезвычайно жалкие фигуры упадочного времени.

Будучи субъективно проявлением интеллектуального бреда, эта так называемая философия является объективно прославлен-



нием крупного капитала, и в этом своем качестве она нашла широкую публику.

Популярным стал только Ницше третьего периода — и только этот Ницше парит, как благословляющий гений, над современным натурализмом. Не то, чтобы мыслителей и поэтов этого направления нужно было считать чернильными рабами Крупнов, Штуммов и Ротшильдов, — нет, взаимоотношение носит здесь гораздо более невинный характер. Поэтической школе необходимо для полного комплекта иметь и философа. У классиков были свой Кант и свой Фихте, у романтиков — свой Шеллинг, а для современного натурализма Ницше третьего периода подходит так же, как перчатка для руки. Во всяком случае, он представляет собой надежное прикрытие, предохраняющее от опасного смешения с революционным рабочим движением. И сколько поставляет он, правда, туманных, но удивительно красивых лозунгов, с помощью которых можно эстетически несколько подкрасить всяческие жалкие конфликтики, чтобы представить «любовные треугольники», легкие перебранки с господом богом, как подвиги «свободных, очень свободных умов», как «переоценку всех ценностей», чтобы возвеличить, как «проявления самодовлеющей личности», такие делишки, которые на грубом, хотящем языке в обычной жизни мы привыкли называть иначе, как, например, недавно обошедшее газеты письмо, в котором натуралистический эстет Шленгер, замирая от всеподданнейшего трепета, ходатайствовал перед каким-то венским придворным блюдолизом о местечке при театре! Мое перо слишком слабо, чтобы описать во всех подробностях то просветляющее влияние, которое Ницше третьего периода оказал на современный натурализм. Это влияние находит свое классическое отражение в прославленном гимне, который один известный натуралистический лирик, опьяненный своим Ницше, исторг из струн своей лиры:

Bammel, Bummel,  
Rückentanzgerummel,  
Flackertanzgewaber,  
Popanz und Borstentroll.  
Rockentanzgeschrammel...\*

\* Эти трудно поддающиеся переводу строки можно передать следующим образом:

Топот, хохот,  
Безобразный грохот  
Чучелоподобных  
Карликов с шетиной  
Громогласный пляс.



В своем культе Ницше современный натурализм чувствует себя, как в неприступной крепости. Он думает: пусть попробует кто-нибудь из осаждающих подкопаться под эту ползучую словесную трясину! Но, чтобы предохранить себя все же от всякой опасности, он утверждает, что его Ницше, Ницше третьего периода, вообще является объектом не логического постижения, а эстетического наслаждения. А ницшеанец Гарден добавил к этому, что социалистические олухи не могут почувствовать это наслаждение. На эту дерзость не следует обижаться: у олухов, по крайней мере, есть тело и кости, они — не трепещущие пучки нервов с извращенными инстинктами. К тому же это утверждение не очень далеко от истины. Логически понять Ницше третьего периода или, точнее, его «систему» не дано ни одному богу, не говоря уже о людях, и современные социалисты, конечно, не будут его смаковать с таким вкусом, как современные натуралисты.

Не надо только слишком преувеличивать и утверждать, что об этом вкусе нельзя спорить. Кто хочет разыгрывать из себя революционера, не потеряв при этом капиталистического пирога, кто хочет чистить сапоги Бисмарку или — если угодно — целовать батюшкин кнут, тот всегда будет находить в Ницше третьего периода высокое наслаждение.

Но для кого мир — не пустая болтовня, чьему сердцу близка немецкая культура, для кого борьба современного пролетариата за освобождение есть великое дело, кто так же твердо уверен в прогрессе человеческой цивилизации, как только можно быть уверенным в ясно обоснованном научном убеждении, — у того никогда не будет охоты читать Ницше третьего периода.

Об этом вкусе, таким образом, весьма можно спорить, то есть решать вопрос путем доказательства. Объективные основания, определяющие его, имеются налицо, и в этом заключается одно из уязвимых мест зачарованного культа Ницше у современного натурализма.

## VII. Натурализм и современное рабочее движение

Всякое углубленное рассмотрение современного натурализма приводит назад, к феодальной романтике; это испытали Бартельс и Вернер в своих книгах, как и я в этих исследованиях, и даже честный энтузиазм Штейгера должен направиться в ту же сторону.

Как умный полководец, он уже наперед старается прикрыть себя, говоря, что столь порицаемая романтика имела все же большие исторические заслуги. Я не только допускаю это, но и признаю даже, что в известном смысле реабилитация романтики была бы очень полезным делом. Реакция феодального Востока против буржуазного Запада была великим историческим движением, от которого нельзя отделаться несколькими ходячими фразами. Но чем объясняется, что романтика находится в такой глубокой тени, откуда этот обычай или, допустим даже, дурной обычай говорить о ней только в пренебрежительном тоне? Да просто от того, что—говоря только о Германии,—начиная с середины двадцатых годов девятнадцатого века, все лучшие умы вели ожесточеннейшую, энергичнейшую и беспощаднейшую борьбу против романтики и что этой борьбе немецкая духовная культура обязана всеми своими историческими успехами.

Точно так же, как имела свое историческое право на существование феодальная романтика, его имеет и буржуазный натурализм. Не по этому вопросу спорю я с Штейгером, а только о том, в какой исторической перспективе рассматривать натурализм. Если говорят: современный натурализм представлял новый расцвет буржуазной литературы, могучий подъем из болота, в котором прозябала эта литература в семидесятых годах, то это только святая правда. Гауптманы и Гольцы сделаны из совершенно другого материала, чем Линдау и Вихерты; и точно так же Шлегели и Тики были некогда совершенно другими людьми, чем Коцебу и Николай. Нужно быть лишенным всякого вкуса, чтобы отрицать это. Но совершенно иначе обстоит дело, когда современный натурализм выпячивается как новый мировой принцип искусства, когда он нашу классическую литературу выбрасывает в мусорный ящик, когда он проходит мимо Лессинга и Шиллера с презрительным сожалением. Тут необходимо выступить против—не ради классической литературы, не ради Шиллера и Лессинга, которые так же легко вынесут эти толчки, как они вынесли толчки романтиков, но ради той же правды, чтобы во-время помешать искажению эстетического вкуса, и в особенности помешать тому, чтобы это искажение проникало в среду рабочего класса.

Нам нечего здесь распространяться о тех комических рожденьях, которых Шленгер придумал современному натурализму, о «реальной политике Бисмарка» и бог знает еще о каких рожденьях. Для того, кто действительно знает историческое развитие последних десятилетий, его происхождение достаточно

ясно. В великом крахе семидесятых годов казалось, что вместе с экономической силой погасла и духовная сила немецкой буржуазии. Когда такой человек, как Линдау, мог играть роль литературного султана столицы германской империи, а на берлинских сценах выводился только в самых различных, но всегда одинаково варварски безвкусных формах, разоряющийся юнкер, тогда казалось, что пробил последний час буржуазной литературы. Но крупная эпоха всемирной истории никогда не умирает так скоро, как обыкновенно надеются ее наследники и, быть может, должны надеяться, чтобы суметь с надлежащим напором обогнать ее. Именно сила нападения заставляет еще раз сосредоточить все силы сопротивления. Когда Шиллер писал свои письма об эстетическом воспитании человечества, он тоже не предполагал, что абсолютно-феодальное «и естественное государство», которому он предсказал скорую гибель, будет еще праздновать радостное воскресение. Точно так же и капитализм не идет вниз так стремительно, как это хотелось бы боевой энергии революционного пролетариата в семидесятых годах и еще долго спустя. Факт этот сам по себе не подлежит отрицанию, хотя и было бы глупо делать из него вывод, что более медленное разложение вообще не есть разложение.

В восьмидесятых годах буржуазное общество оправилось до известной степени в экономическом отношении и, соответственно этому, и в духовном. В различнейших областях науки пробудилась новая жизнь; в экономической литературе появился ряд книг, которые проникали относительно острым и глубоким взглядом в структуру современного общества, в изящной литературе появился натурализм. Неудержимо умиравшее общество собрало все силы, чтобы сохранить свою жизнь, и это были наиболее могучие силы, которые оно вообще могло еще развернуть: несравненно более могучие, чем те, которые оно считало необходимым развернуть в чаду ничего еще не опасавшегося задора, но далеко уже не столь могучие, чтобы отвратить от себя то, что в силу железных законов истории не могло уже больше быть отвращено. Именно в этом коренится внутреннее родство буржуазного натурализма с феодальной романтикой, которая в процессе разложения феодального общества занимала аналогичное положение. Здесь лежит основание, почему оба эти литературные периода исторического упадка, при всем их внешнем несходстве, выказывают сходный характер, как это—чем дальше, тем больше—проявляется и в их внешних чертах, что в последнее время наряду с прочим на-

шло свое выражение в невероятном размножении драматических сказок.

С точки зрения этой исторической концепции можно правильно оценить как сильные, так и слабые стороны современного натурализма. Тогда становится понятно, почему он отличается таким невероятно узким кругозором: его утлому суденышку не хватает ни компаса, ни руля, ни ветрил, чтобы пуститься в широкий океан истории. Тогда становится так же понятно, отчего он так цепляется за рабское подражание природе, ибо он вынужден стоять беспомощно перед каждой социальной проблемой. Тогда можно и в удовольствии, с которым он изображает все отвратительные и омерзительные, низкие и противные отбросы буржуазного общества, признать протест, который он, в своем смутном стремлении, бросает в лицо пустопорожним денежным тузам, этим смертельным врагам настоящего искусства. Все это можно вполне хорошо оценить с исторической точки зрения. Но нельзя не протестовать, когда захирелые условия жизни, в которых вынуждено существовать искусство в умирающем обществе, прославляются как возможности жизни еще небывалого искусства, когда отворачивание от великих вопросов исторического прогресса культуры чувствуется как необходимая предпосылка «чистого искусства», когда плоское подражание природе, отвергавшееся всяким крупным творческим художником, провозглашается как революционизирующий мир принцип искусства, когда современные пролетарии обвиняются в эстетической грубости только потому, что они хотят видеть в искусстве не смрад и грязь, а, согласно меткому выражению Шлайкнера, «праздничный блеск свечей», в согласии с естественным, то-есть исторически данным настроением класса, который уверен в своей победе и бодро взирает на будущее.

Правда, современному натурализму ставится в похвалу и социалистическая черта, но, поскольку это утверждение верно, оно подтверждает внутреннее родство натурализма с романтикой. Идеологических историков литературы немало смущало то обстоятельство, что романтики были средневеково-реакционны и, несмотря на это, отличались вместе с тем в известной степени свободомыслием; с историко-материалистической точки зрения само собой, так сказать, следует, что феодально-романтическая школа поэтов не могла существовать в первые десятилетия девятнадцатого столетия без изрядного придатка буржуазной культуры. Это уже и потому была безусловная необходимость, что феодальный мир под напором буржуазии собирал



свою силу и защищался против превосходных сил врага при помощи оружия, которое он заимствовал у этой же буржуазии, наподобие того, как краснокожие пускали в ход против белых огнестрельное оружие, что, правда, замедлило, но не задержало их безнадежное вымирание. Достаточно перенести это отношение между феодальной романтикой и буржуазной освободительной войной на современные условия, чтобы сейчас же понять, чем объясняется социальная черта буржуазного натурализма. Буржуазные натуралисты настроены социалистически, как феодальные романтики были настроены буржуазно, не больше и не меньше, но, при всех своих бесчисленных экспериментах, они с самой опасливой осторожностью избегают всякого художественного изображения, которое имеет хотя бы отдаленное отношение к пролетарской освободительной борьбе.

Именно в этом заключается их беда, и часто высказывавшаяся раньше и мною выражавшаяся на страницах нашего журнала надежда, что они все в большей и большей степени будут усваивать себе художественное понимание современного рабочего движения, исчезает тем основательнее, чем глубже мы исследуем их деятельность. Но как раз то, в чем приходится отказать современному натурализму, если рассматривать его с исторической точки зрения, идет его носителям лично только на пользу. Было бы совершенно несправедливо объяснять их ограниченную позицию по отношению к пролетарской классовой борьбе трусливостью, расчетом, себялюбием или другими подобными некрасивыми мотивами, — они в этом пункте остаются верны себе, и от них нельзя ничего больше требовать. Через пропасть, лежащую между ними и современным пролетариатом, нельзя перебросить мост, и если бы они даже могли перепрыгнуть чрез свою тень, если бы они даже хотели сблизиться с рабочим классом, эта песенка закончилась бы старой жалобой на неблагоприятность рабочих. Было бы нелепо обвинять современных пролетариев в эстетической отсталости или в чем-либо подобном только потому, что им больше правится наша классическая литература, литература подъема, чем современный натурализм, литература упадка. Еще более нелепо думать, вместе с глубокомысленным историософом Паулем Бартом, что современное рабочее движение не знает идеала, потому что не создало еще ни одного настоящего художественного произведения, но все же до известной степени верно, что у класса, чья способность познания и желания так прочно и сильно напряжена, как у современного рабочего класса, эстетическое созерцание вещей относительно отстывает на задний план. И

здесь тоже сохраняет свое значение старое положение: звон оружия заглушает пение муз.

Другими словами: если опускающаяся буржуазия не может *уже* больше создать великое искусство, то поднимающийся рабочий класс *еще* не может создать великое искусство, хотя бы в глубинах его души жило горячее стремление к искусству. Свидетельством являются «вольные народные театры», которые каждый раз снова возникают, хотя чрезмерные иллюзии, сопровождавшие некогда их основание, давно уже рассеялись в контакте с грубой действительностью. Даже с чисто внешней стороны сейчас же становится ясно, как мало может думать пролетариат о том, чтобы завоевать при современных условиях театр, игравший такую большую и прогрессивную роль в освободительной борьбе буржуазии. Буржуазный театр уже давно сбросил с себя последнюю обманчивую видимость, будто он преследует интересы культуры и искусства, а не чисто денежные интересы. Что представляют собой крупнейшие современные театры, как не капиталистические акционерные предприятия, которые преследуют гораздо меньше художественные, чем экономические цели? Такой театр в Берлине нуждается в ежедневных сборах, превышающих две тысячи марок, только чтобы оплатить проценты на вложенный в него капитал. Это есть та точка зрения, которая резко преобладает над всеми художественными интересами. Совершенно бессмысленны поэтому жалобы на эстетическое безвкусие бедных капиталами администраторов, которые ответственны за художественное руководство буржуазными театрами; эти служащие крупного капитала имеют еще достаточно вкуса да и столько совести, чтобы охотнее ставить Шекспира и Шиллера, чем жалкую дрянь, которая щекочет нервы биржевой черни. Но они тоже являются только крепостными людьми и почитают за большое счастье, если в том или другом исключительном случае им удастся сносный компромисс между заповедями вкуса и интересами прибыли капитала.

Но как могут при таких условиях «вольные народные театры» способствовать возрождению драматического искусства? Это совершенно невозможно, хотя понять, быть может, *почему* это невозможно, можно только тогда, когда всю эту муку испытал на самом себе. Однако в современном пролетариате живет настоящая потребность в таких театрах, и, поскольку они вообще дают ему возможность наслаждаться художественными драматическими произведениями, они имеют свои бесспорные заслуги: они представляют хотя и скромный, но

все же действительный фактор развития вкуса рабочих, а вместе с этим и их культурного развития и таким образом, в конечном счете, и укрепления их освободительной борьбы. Необходимо только при этом соблюдать должную границу: если бы эти «вольные народные театры» стали препятствием на путях к великим целям современного рабочего движения, если бы они забыли свое пролетарское происхождение, если бы они вступили в бесхарактерное соглашение с капиталистическими и официозными предприятиями вроде шиллеровского театра в Берлине, которые под флагом «чистого искусства» хотят поносить угнетенные классы, то было бы лучше, если бы их не было.

Но чем менее возможно, что из пролетарской классовой борьбы разовьется новая эпоха искусства, тем несомненное, что победа пролетариата положит начало новой эпохе искусства, более благородного, более великого, великолепного, чем когда-либо видели человеческие очи. Если эстетическое наслаждение состоит в свободном и спокойном созерцании вещей, то оно развернется в наиболее чистой и высокой форме лишь тогда, когда исчезнут «постыдные следы рабской службы», которые были запечатлены в «нашей искалеченной природе» рабским трудом нескольких тысячелетий, когда человеческий род «сможет развернуть свободный рост своей человечности». Только уже из-за этих глубоких пророческих слов мы не дозволим, чтобы осыпали руганью нашего Шиллера. Пусть буржуазия в своем старческом самомнении воображает, что только потому, что она должна умереть, должно умереть и искусство, но мы питаем твердую уверенность, которую питали и все великие художники,—уверенность, что последний поэт покинет этот мир только вместе с последним человеком, уверенность, которую великий лирик средне-верхне-немецкой поэзии, Вальтер фон дер Фогельвейде, облек в простые слова:

Наступит день для песни и для сказа.

## Вопросы языка и стиля

### Капитал и язык

Наше буржуазное общество живет в очень печальное время. Не проходит дня, который не принес бы какого-нибудь нового тревожного открытия. А теперь ему еще говорят свои же люди, что оно не умеет даже по-немецки говорить как следует. В этой области еще несколько лет назад чувствовали себя так прочно, что даже затеяли забавную охоту на иностранные слова, которая как-никак выгнала кое-какую нечисть из немецкого канцелярского языка, но под конец, в силу тевтонского чванства, грозила исказить наш язык самым основательным образом. Как охотно мы предоставили бы всем этим иностранным словам остаться иностранными, если бы можно было таким образом парировать обвинение, что мы не умеем больше правильно образовывать формы, слова и предложения собственного языка! Но кажется, что обвинители все еще сохраняют перевес над защитниками, которых нашел классический немецкий язык буржуазии.

Наиболее ярким образом возгорелась борьба вокруг книги Густава Вустмана. Она называется «Всякая всячина из области языковых нелепостей» и рекомендует себя, как малая немецкая грамматика сомнительного, ошибочного и уродливого, как пособие для тех, которые публично пользуются немецким языком. Капиталистическая пресса находит в этой книжке много недостатков, и именно потому мы многое в ней хвалим. Вустман пишет живо, ясно и понятно; он прекрасно изучил свой предмет, и не особенно большой грех, если он иногда становится чересчур



краток и груб, если он еще чаще, вместе с грязной водой, выливает и ребенка. Авгиевы конюшни нельзя чистить при помощи хлопущих для мух, и во всяком обвинении, даже справедливом, имеется кое-какое преувеличение. Вустман прав, когда порицает чрезмерное злоупотребление в газетном языке местоимением *derselbe*, *dieselbe*, *dasselbe* (тот самый, та самая, то самое), но он преувеличивает, когда хочет ограничить действительное значение этого местоимения—именно тот самый (*idem*, *le même*, *the same*). Ему достаточно прочесть любые десять страниц прозы Гете или Лессинга, чтобы увидеть, что *derselbe* употребляется нашими классиками постоянно и в смысле *er* или *dieser* (он или этот), смотря по контексту. Вустман, далее, прав, когда находит тяжеловесным относительное местоимение *welcher* (который), но он преувеличивает, думая, что в нашей классической литературе оно употребляется только как излишняя начинка. Опять-таки любые десять страниц прозы Гете или Лессинга показали бы ему, что он ошибается. *Welchem*, как выражается Вустман, может стать непереносным, когда газетный писатель употребляет, как придаточные предложения, только относительные и начинает каждое относительное предложение словом *welcher*, но из-за этого объявлять этому отношению местоимению истребительную войну значило бы калечить язык, который в двойном относительном местоимении *der* и *welcher* дает весьма пригодный выбор для ясного расчленения строя предложения, для благозвучия расстановки слов и других целей. Вустман называет дальше такие выражения, как *Fall Lindau* (дело Линдау), *Haus Rothschild* (дом Ротшильда) нудным обезьянничаньем французского языка; согласно немецкой грамматике следовало бы сказать: *Lindausches Fall* (линдауское дело), *Rothschildisches Haus* (ротшильдовский дом). Допустим, что те выражения действительно галлицизмы, но почему же не вводить их в немецкий язык? Ясность, краткость и благозвучие выражения имеют также свои права и при известных условиях стоят, конечно, как и блаженный император Сигизмунд, *super grammaticam*—выше грамматики.

Можно привести еще много таких возражений против книжки Вустмана, несколько не умаляя этим его заслуг. А главная заслуга его состоит в том, что Вустман вскрыл целое гнездо языковых нелепостей, которые все больше и больше становились привычными; он указывает снова на следы их читателю, который может теперь уже и сам себе помочь, даже против собственных уклонов нашего слепого. Книжка, по видимому, нашла уже достаточно читателей, но задержит ли

она действительно растущий упадок немецкого языка, хотя бы и в малой степени,—это другой вопрос. Против этого говорит весьма плохая примета. Больше всего, казалось бы, должны быть благодарны Вустману газетные писатели. Мы, с нашей стороны, в качестве газетного писателя читаем книжку с великим удовольствием и пользой, несмотря на всякие оговорки, и мы слишком хорошо и давно знаем наших коллег по перу, чтобы не быть уверенными, что каждый из них, без вреда для своего стиля, нашел бы потаенное местечко в своей подручной библиотеке для маленького Вустмана. Несмотря на это, капиталистическая пресса, по меньшей мере в ее огромном большинстве, весьма недружелюбно приняла этот удачный подарок, а так как она не чувствует никакого раскаяния, то нечего надеяться и на ее исправление. В конце концов она и не может ничуть исправиться; она так же мало может бороться против одичания языка, как и прыгнуть через свою тень.

Вустман датирует это одичание языка с 1850 года и еще больше с 1866 года; главной причиной, его подлинным питомником он считает ежедневную прессу.

В этом есть своя доля правды. Но совершенно неверно этот упадок языка объяснять особенно тем, что «большинство наших газет, быть может, наибольшая и влиятельнейшая часть, пишется людьми, принадлежащими чуждому народу, деды которого, даже, быть может, отцы и матери, знали немецкий язык не как свой родной язык». Вустман сам живет в славном книжном граде Лейпциге в качестве городского библиотекаря и директора архива и кроме того состоит еще редактором «Пограничного вестника». Если бы он не был всем этим, но зато хоть немножечко социалистом, он остерегся бы от такого логического сальтомортале, как возведение ответственности за грехи капитализма на евреев. Шмоки, которые действительно еще говорят на еврейском жаргоне, не играют никакой роли в одичании языка и в худшем случае придают ему только изредка известную окраску, но, несомненно, не дают ему нигде какого-нибудь решительного толчка. Как раз образованные евреи имеют весьма крупные заслуги в деле сохранения и дальнейшего развития нашего классического языка,—Берне—в области публицистики, Гейне—в области поэзии, Маркс—в области науки,—хотя никто из них не старался когда-либо отрицать свое еврейское происхождение. И если действительно встречается, повидимому, такое исключение, то достаточно только внимательнее рассмотреть его, чтобы найти, что оно подтверждает правило. Ласкер, например, писал и говорил по-немецки

отвратительно, и мог бы явиться соблазн объяснить это тем, что Ласкер родился в еврейской семье в Ярочине, в Познанском великом герцогстве. Но следует принять во внимание, с одной стороны, что силезский еврей Лассаль и восточнопрусский еврей Якоби, которые выросли в таких же по существу культурных условиях, как и Ласкер, говорили и писали на прекрасном немецком языке, а с другой стороны,—что западнопрусский германец Юлиан Шмидт соперничал с Ласкером в том напыщенном «образованном языке», который именно Лассаль так жестоко разделал, и мы придем тогда к выводу, что нельзя делать еврейскую расу ответственной за то, что натворил и творит еще капиталистический класс.

Язык—одевание мысли, и там, где мысли хорошо и стройно сложены, не приходится слишком много заботиться о том, чтобы их одеяние падало мягкими и грациозными складками.

Но как раз с 1850 года, которым и Вустман датирует первую эпоху одичания языка, началась скрытая измена буржуазии идейному миру классической литературы, измена, которая имела, по мнению Лассалья, своим, «быть может, худшим и вреднейшим» следствием именно упадок языка. Из сочинений мыслителей и ученых выужены были некоторые возвышенные выражения и состряпан новый «образованный язык», который явился настоящим триумфом «новой образованности». Это было калейдоскопически встряхиваемое и перетряхиваемое количество слов, не имевших никакого смысла, но выглядывавших так, как будто они имели смысл, да еще поразительно глубокий. В этом неопределенном словесном мерцании не было и следа какой-нибудь мысли; автор скорее вполне сознательно отплясывал фанданго на яйцах и прекрасно понимал, что при первом солидном нажиме он раздавит их и выявит полное отсутствие мысли и незнание предмета. Эта великолепная критика Лассалья относится не только к «Истории литературы» Юлиана Шмидта, но и к парламентским речам Ласкера. Правда, Ласкер еще мог лично верить в свое «неопределенное словесное мерцание», хотя класс его, конечно, не верит в него. Характерно, что в то время, как Ласкер громил на своем домашнем немецком языке «грюндеров», друг его Бамбаргер на весьма гладком немецком языке защищал все проделки «грюндеров». Вустман констатирует также весьма верно, что запустение языка с 1866 года достигло еще более высокой степени. Вполне естественно: так как капитализм после Кениггреца не мог уже больше сосориться с феодализмом и милитаризмом, а вынужден был вступить с ними в соглашение, то он должен был пустить в ход



еще более «неопределенное словесное мерцание», чтобы скрыть противоречие между своими делами и словами. Честный человек говорит просто: я хочу того или этого, и голосует, как говорит, а «образованная» буржуазия во втором чтении все требовала «целиком и полностью», «неуклонно», «целеустремленно», чтобы почтенная, но одурачиваемая публика была хоть немного вознаграждена за то, что ее депутаты в третьем чтении поступали всегда прямо противоположно тому, что хотели сделать во втором чтении.

А к этому присоединялось и то, что, вместе с более сильным развитием капитализма, и газеты также все глубже втягивались в капиталистический механизм. Чем больше они превращались в капиталистические предприятия, чем больше капиталистический интерес издателя становился главным решающим фактором и чем больше его интерес в этой безудержно свирепствовавшей конкурентной борьбе вырождался в лихорадочную погоню за прибылью, тем более свирепо портили они язык. Когда хочется прежде всех бросить на рынок свежую новость, то предпочтешь ее даже просто пробормотать, чем толком сказать. С этим нисколько не находятся в противоречии изобразительная неуклюжесть и многословие газетного стиля, который справедливо высмеивает Вустман. Он, например, указывает, что маленькая веселая компания предлогов—*in, an, zu, aus, von, auf, mit, bei, vor, nach, durch* и т. д.—все больше исчезает и заменяется тяжеловесными, ползучими чудовищами: *behufs, betreffs, zwecks, seitens, vermitteltst, hinsichtlich, rücksichtlich, anlässlich, inhaltlich, antwortlich, vorbehaltlich* и т. д. Правда только, что нужно иметь время, чтобы быть кратким. Первое попавшееся выражение еще в меньшей степени может быть самым кратким, чем самым лучшим. Но в капиталистической прессе работа требует безумной спешки; стараются сберечь каждую минуту, даже каждую секунду, чтобы утренняя или вечерняя газета могла дать не меньше или, если возможно, даже больше свежих новостей, чем конкурирующие газеты. Во что при этом превращаются мысли и язык—решительно все равно. Жестоко был бы отхлестан тот несчастный газетный работник, который задержал бы на несколько часов написанное ужасным репортерским стилем сообщение об убийстве, чтобы передать его на сносном немецком языке. Часто удивлялись, почему «Свободомыслящая газета» среди берлинских капиталистических газет отличается прямо ужасающим немецким языком, тогда как издатель ее, Евгений Рихтер, владеет, как парламентский оратор, весьма сносным стилем. А объяс-



няется это очень просто: как парламентский оратор, он не находится под гнетом рваческой конкуренции, а как издатель «Свободомыслящей газеты» он старается побить своих конкурентов тем, что она на два часа раньше других утренних газет попадает в провинцию; а эти два часа должны, конечно, быть отняты у редакционного рабочего времени. Вот почему все сметается в одну кучу быстро работающей метлой, и все собранное этим путем излагается с такой дикой спешкой, что немецкий язык разлетается при этом в бесчисленные клочья. Так же обстоит дело с недостойным калечением языка и в области литературы. Несколько лет назад одна пользующаяся плохой репутацией биржевая газета завела обычай сейчас же после новой театральной постановки стряпать на скорую руку так называемую «критику» и сдавать немедленно в печать, так что благородный биржевой делец уже к утреннему кофе мог читать отзыв, который он должен был произнести по поводу виденной им вчера вечером в театре пьесы. Образованные театральные критики капиталистических газет хорошо понимали, что этим дается сигнал к бесстыдному унижению их деятельности. Весьма возможно, что у того или иного издателя зашевелилась даже при этом совесть. Но что было делать? Теперь примеру этой буржуазной газеты следуют все капиталистические органы; решает конкуренция и перспектива прибыли; все остальное бросается в одну рубку—поэт и актер, достоинство критики и критика и безжалостнее всего Сандрильона капиталистического газетного дела—язык.

Судьба языка находится теперь в руках газеты, а не школы. Уже один взгляд на рабочую прессу должен был бы показать Вустману всю тщету надежд, которые он возлагает на школы. Конечно, и язык рабочей прессы может еще оставлять желать лучшего благодаря жалким достижениям нашей столь прославленной народной школы, но он уже теперь стоит по правилу настолько же выше языка капиталистической прессы, насколько школьное образование капиталистических литераторов стоит по правилу выше школьного образования редакторов и сотрудников рабочих газет. За немногими исключениями и на той, и на другой стороне, в капиталистической прессе преобладает университетское и гимназическое образование, в рабочих—элементарное образование. И все же рабочие газеты пишут на лучшем немецком языке, чем капиталистические, ибо они знают и честно говорят, чего хотят, и не живут под гнетом стяжательской конкурентной борьбы. Немецкий язык имеет свое убежище только в среде немецкого пролетариата.

И он будет выздоравливать по мере того, как будет развиваться пролетарское движение. От капитализма он может ждать только дальнейшего разрушения. Покуда капитализм живет, он будет и дальше портить язык. Против этого нет лекарства.

### Язык и стиль \*

Книга Энгеля, по словам автора и издателя, в течение нескольких месяцев выдержала двенадцать изданий. Это, конечно, редкий, но не незаслуженный успех. Книгу действительно стоит прочитать.

Автор пишет о предмете, которым занимался много лет и весьма обстоятельно. Он очень начитан в немецкой литературе и приводит весьма многочисленные примеры, на которых показывает, что такое хороший и плохой стиль, и на основании которых читатель, даже не соглашающийся с мнением автора, может проверить и уточнить его собственное суждение. В своих жалобах на упадок немецкого языка Энгель становится вредными очень односторонним и однообразным, как и вообще вся его напечатанная убористым шрифтом книга страдает некоторым многословием. В ней много чересчур мелочной критики и не меньше повторений. Но все это—вещь второстепенная и не наносит большого ущерба достоинствам книги. Она, однако, страдает крупным недостатком, на котором мы хотим остановиться несколько подробнее, так как в данном случае речь идет о весьма распространенном зле, а именно—о недостатке всякого исторического взгляда.

Центр тяжести книги лежит в борьбе против засилия иностранных слов в немецком языке. Энгель видит в них язву, которая пробралась в наш прекрасный язык благодаря лени, небрежности и глупости, а потому может быть снова изничтожена путем прилежания, тщательности и разума. Сделанного ему возражения, что язык имеет свое историческое развитие, которое должно быть понято, как самостоятельное, и не может быть обращено вспять по произволу какого-нибудь человека или какого-нибудь общества,—этого возражения Энгель не хочет признавать. Для него язык—только привычка говорящих людей, которую можно исправить при помощи вкуса и разума. Но это, однако, верно лишь с тем ограничением, что люди в данных исторических предпосылках, в которых они живут,

\* *Eduard Engel*. Deutsche Stilkunst. Wien und Leipzig 1912. F. Tempsky und G. Freytag.

говорят—и только так говорят. История языка самостоятельна не в том смысле, что она разыгрывается где-то в заоблачных высях,—она зависит от истории народа, который говорит на нем. Или еще точнее: она совпадает с этой историей.

А из этого вытекает, что она доступна влияниям чужих народов. Этого в конце концов не может отрицать и Энгельс. Он думает только, что разница между стародавним и современным введением иностранных слов состоит в том, что языковое чутье наших предков умело онемечить также иностранные слова, превращало их в заимствованные, против которых нельзя возражать. Как такие заимствованные из греческого и латинского слова он приводит: Kaiser, Prinz, Kreuz, Tisch, Markt, Kerker, Zoll, Strasse, Meile, Keller, Kiste, Trichter, Teller, Mauer, Pforte, Pfosten, Pfeiler, Speicher, Schlüssel\* и т. д.

А уже после этого вторгся гуманизм со своим латинским языком, который убил или чуть не убил коренной склад немецкого языка. К этому впоследствии присоединились Тридцатилетняя война, раздробленность Германии и другие обстоятельства, которые перечисляются в ходячих историях литературы и опускаются нами, потому что играли только привходящую роль и не имеют отношения к существу вопроса.

Решающая ошибка заключается в том, что говорит нам Энгельс о скверном влиянии гуманизма на немецкий язык. Известно, что гуманизм не является немецкой особенностью: в других странах он был представлен даже сильнее, чем в Германии. Почему же он в таком случае не испортил языка в Италии, во Франции, в Англии? Более того: если гуманисты писали по-латински, то только потому, что латинский язык был тогда языком ученого мира, а вовсе не из антипатии к народам, к которым они принадлежали. Они скорее были пионерами национального языка, как Петрарка в Италии, Рабле во Франции, Томас Мор в Англии,—и не случайно, а потому, что они были передовыми бойцами национальных государств, которые начал создавать капиталистический способ производства. Ведь и Гуттен, знаменитейший из немецких гуманистов, писал тоже по-немецки; сам Энгельс приводит несколько стихов Гуттена как эпитафию на титульном листе своей книги.

Действительную связь вещей вскрыл уже Лейбниц. Он доказывает, что немецкий язык развит в области чувственного,

\* Император, принц, крест, стол, рынок, тюрьма, пошлина, улица, мизя, погреб, ящик, воронка, тарелка, стена, ворота, косяк, простенок, амбар, ключ и т. д.



где природа обучает и неученых: он имеет всякие выражения для различных сторон жизненного быта, для предметов искусства и ремесла, охоты, судостроения и горного дела. Напротив, в области сверхчувственного, во всем, что касается души, науки, политики или еще более абстрактных познаний, в общем учении о вещах, в логике и метафизике немецкий язык беден и нуждается в помощи латинского. То же самое относится и к другим народам, однако с тем различием, что романские языки, а также и английский, германско-романский смешанный язык, могли ассимилировать латинские выражения, тогда как немецкий язык, если хотел пропитаться новой культурой, должен был прибегать к иностранным словам. В области сверхчувственного он не мог образовать такие заимствованные слова, как Tisch, Trichter, Teller и т. д. в области чувственного.

Немецкое пристрастие к иностранным словам имеет, таким образом, два совершенно различных корня. Один из них являлся источником крайней порчи языка при помощи отвратительной тарабарщины, которая порождена была Тридцатилетней войной, раздроблением Германии на бесчисленные осколки, преобладанием Франции, изобилием княжеских дворов, где говорили по-французски, и т. д. Зато другой корень вливал новую жизнь, поддерживая духовную связь Германии с западноевропейскими культурными народами и питая новое просвещение, которое, несмотря на все, оставалось последней скрепой немецкого единства. Сам Лейбниц, который так же живо интересовался чистотой немецкого языка, как и ученые «общества немецкого языка», и который нисколько не уступал им по своим духовным способностям, должен был даже пользоваться французским или латинским языком, чтобы найти более достойную для него сферу действия. Соответственно двойному корню немецкого пристрастия к иностранным словам, среди немецких ревнителей чистоты языка всегда преобладали два направления: одно, которое основательно выкорчевывало вредный корень, но внимательно щадило полезный, и другое, которое грубо вырывало оба вместе. К первому принадлежали великие поэты и писатели нации, которые умели оживотворять немецкий язык при помощи творческого искусства, к другому — почтенные школьные педанты, которые прилеплялись к слову и то укорачивали его, то растягивали в истинно немецком духе, не заботясь совершенно о смысле, который содержался в этом слове. Среди последних мы не найдем ни одного из наших известных специалистов, ибо даже Шопенгауэр, на которого они обыкновенно ссылаются, был весьма большим любителем ино-



странных слов и никогда не занимался той низкопробной охотой полицейских, которые отслеживают революционеров так же усердно, как и мошенников.

Оба эти направления выявились уже в семнадцатом веке: в весьма полезном обществе, которое впервые выступило против чуждых примесей в языке. В 1648 году в это общество вступили одновременно: Филипп Цезен, плохой кропатель романов, и Фридрих Логау, хороший эпиграмматики. Цезен был первым ревнителем чистоты языка полицейского пошиба и является прототипом всех представителей этого направления; он недурно онемечил некоторые иностранные слова, но его дурацкие причуды сделали его посмешищем современников. Логау тоже смесил языков, но он боролся против нее разумным образом, не употребляя в своих эпиграммах ни одного французского или латинского слова для всего, что можно было выразить на немецком языке. Это вообще самый простой метод, при помощи которого все хорошие писатели боролись с заразой иностранщины в языке, поскольку она вообще является таковой. Для них было важно свести иностранные слова к необходимому минимуму, а не переодевать необходимые иностранные слова в немецкие формы, не имевшие никогда никакого смысла.

В восемнадцатом веке самыми страстными ловцами иностранных слов были Готтшед и Кампе, и иногда довольно удачливыми. Но они не встретили хорошего приема у тех своих современников, которые создали нашу художественную прозу. Лессинг осмеял «великого дурня», который «глупее готтентота»:

Сей новоявленный Филипп,  
От чьей расправы не ушли б  
В Саксонии и легионы  
Невинных слов за то, что в них  
Германского не слышно звона.

А Кампе был осмеян как «педа́нт» в «Ксениях» Гете и Шиллера. Гете в 1795 году гневно воскликнул: «Проклинаю всякий отрицательный пуризм, запрещающий употреблять слово, хотя другой язык создал гораздо больше и более тонких слов», и весьма сердито обошелся еще и позднее с «ревнителями чистоты языка», посвятив им в 1816 году один из своих «Кротких ксений».

Слава богу, что святая Елена  
Не выпускает тирана из плена;  
Но в плен лишь один попался тиран,  
У нас их остался целый стан;

Континентальной системой новой  
Вводят они порядок суровый.  
Должна Германия закрыть границы,  
От всех карантин оградиться,  
Чтоб не проникали чужие слова,—  
То хвост их, то тело, а то голова.  
Мы же на лаврах должны почивать,  
Поменьше думать и рассуждать.

Так высказывались и Гете, и Лессинг в свойственной им резкой манере. Было бы излишне защищать их против подозрения, что они не дорожили чистотой языка. Об этом свидетельствуют их бессмертные произведения. Но именно поэтому они осуждали бессмысленную травлю иностранных слов.

Несравненно хуже, чем Готтшед и Кампе, и без смягчающих обстоятельств, которые могут быть приведены в их защиту, орудовал по этой части Ян в начале девятнадцатого века. Штейн, его современник, в политическом отношении бывший ярым немцем, называл его просто «безобразным парнем», а Трейчке, на которого ревнители чистоты языка вообще охотно ссылаются, с полным правом говорил, что язык Яна представлял надутую тарабарщину, столь же мало немецкую и еще более бессмысленную, чем уснащенный иностранными крохами язык семнадцатого века. Университеты должны были называться «площадками для умственного упражнения», концерт—«соревнованием звуковых искусств в единогласии» и тому подобные нелепости. А если верить Эдуарду Энгелю, высказываться против «зачастую весьма удачливого словотворца» Яна могут, конечно, только «бесплодные филистеры в области языка». Из двух новых слов, которые он особенно ставит в похвалу Яну—Landwehr и Volkstum,—первое вовсе не есть создание Яна. Ландвер—в современном смысле слова—встречается уже в семнадцатом веке. Если какой-нибудь писатель сто лет назад сделал это слово опять народным, то это был не Ян, а Аридт. Слово народность (Volkstum) было, правда, удачным делом Яна, но преемники его, и, к сожалению, также Энгель, выковыряли из него противно-уродливое слово: völkisch\*, единственное достоинство которого заключается в том, что оно представляет предостерегающий сигнал, ибо употребляется всякого рода мракобесами, как их общий отличительный признак.

Но это еще не самое плохое, что выделывают теперь «палачи чистоты языка». Стилисты такого порядка, как Лассаль и Маркс,

\* Народностный.

подвергаются распятию на кресте за их пристрастие к иностранным словам. Разве это не значит перешеголять худшие нелепости Цезена, когда Энгель с важным видом заявляет, что Лассаль сам подвел себя под нож прокурора, так как он поступил «недобросовестно», говоря иностранным словом о *революции*, когда он должен был говорить о *перевороте*. Если бы Лассаль дорожил чистотой языка, он жил бы с прокурором в полном мире и добром согласии. Правда, Ян, несмотря на всю свою ревность по части чистоты немецкого языка, должен был многие годы томиться в прусских крепостях, что, конечно, не могло не усыпить внимания Лассалья. Но говоря серьезно, если можно здесь употребить серьезное слово, эта бессмыслица сама себя бьет. Ибо различные выводы, которые Энгель делает из слова *Revolution* и *Umwälzung*, противоречат его утверждению, что смысл иностранного слова целиком покрывается немецким словом.

Впрочем, всякий читатель этой лассалевской брошюры знает, по каким деловым соображениям он, как честный революционер, говорил о революции, а не о перевороте, который в его контексте был бы недобросовестной двусмысленностью.

Еще хуже достается от Энгеля Марксу, как «отцу социализма», за его «кухонно-латинский цыганский язык». Мы имеем здесь воочию такой же пример, как и тот, который вызвал ярость Гете и Лессинга против педантических ревнителей чистоты языка. Маркс создал свою научную терминологию исключительно или главным образом из иностранных слов, во-первых, потому, что он примкнул—и должен был примкнуть, если хотел создать что-нибудь новое в этой области,—к политической экономии англичан и французов, и, во-вторых, потому, что с самого начала имел в виду интернациональную—пardon! «международностную»—деятельность. Если бы он надлежащим образом чтил свой родной язык, он должен был бы назвать свое главное произведение не «Капитал», а *Hauptgut* (главное имущество). Его преступление было тем больше, что не какой-нибудь Цезен или Готтшед, или Кампе, или Ян, а сам Лессинг предложил не-немецкое слово *Kapital* заменить немецким *Hauptgut*. Лессинг ссылаясь при этом на *Loray*, который писал: «*Noch Hauptgut, noch die Zinsen darf eizt ein Schuldner gelten*» (ни главное имущество, ни плату со ста не должен теперь должник), и на Чернинга, у которого значит: «*Das Hauptgeld bleibt stehen, ihr streicht die Zinsen ein*» (главные деньги остаются, вы вносите только плату со ста). Как истинно немецкий человек, Маркс должен был бы поэтому говорить не



*kapitalistische Produktionsweise* (капиталистический способ производства), а *hauptgüterliche* или *hauptgeldliche Erzeugungsweise* (главноимущественный или главноденежный способ производства), не *konstantes Kapital*, а *beständiges Hauptgut* (устойчивое главное благо), не *variables Kapital*, а *veränderliches Hauptgut* (переменчивое главное благо). Тогда он с полным правом мог бы претендовать на весьма почетное место в истории немецкого языка, в то время как теперь он фигурирует в ней только, как «кухонно-латинский цыган». Но, чтобы опять заговорить серьезно: на такое неуклюжее облапывание шедевров в области немецкого языка можно ответить вежливо, но четко: «руки прочь, ибо в этом вы ровно ничего не смыслите».

Нельзя утверждать в такой общей форме, как это делает Энгель, что употребление иностранных слов убивает пластическую и творческую силу немецкого языка. Достаточно прочитать только несколько листов прозы Гете и Лессинга, чтобы увидеть, что многие иностранные слова, которые, по мнению этих мастеров языка, были еще неизбежны, теперь едва понятны, потому что они или совершенно онемечились или заменены немецкими словами. Правда, Энгель много жалуется на «загрязнение» немецкого языка иностранными словами, но он чересчур облегчает себе доказательство своего положения. Лет двадцать назад сорок более или менее известных писателей выступили с протестом против травли иностранных слов со стороны «Общества немецкого языка», протестом, который был совершенно основателен, но написан был очень неудачно, что видно уже из того, что его сочинил Эрих Шмидт, профессор немецкой литературы берлинского университета. В качестве ревностного члена «Общества немецкого языка» Энгель теперь с превеликим удовольствием выуживает из собственных произведений этих сорока писателей всякого рода ненужные или даже бессмысленные иностранные слова и прочие стилистические красоты. Он собирает таким путем значительную коллекцию, но если принять во внимание, что речь идет о сорока писателях, на каждого из которых приходится в среднем по меньшей мере десять томов, то это все же очень скудная добыча и напоминает двустипшие, которое Шиллер посвятил «Обществу друзей языка», «Обществу немецкого языка» его времени:

Вас я высоко ценю; вы нашим авторам платё  
Чистите, а у кого чист от соринки сюртук?

При помощи выискивания таких соринки можно в конце концов погубить и великолепно владеющего языком писателя.



Поскольку мы знакомы с сочинениями сорока протестантов, мы можем сказать, что Энгель ко многим из них жестоко несправедлив. Выставлять Шпильгагена, как писателя, отличающегося «самым жалким языком» и «невыносимейшим стилем», тем более странно, что Энгель почти не находит никаких недостатков у Пауля Линдау, который не принадлежал к сорока протестантам, а, напротив, восхваляет «уничтожающе сверкающую молнию его острословия и остроумия». Так, Линдау писал однажды в полемике с Юлианом Шмидтом: «А теперь предоставляю вас судьбе вашей или, если вы предпочитаете, отсылаю вас к вашему Лассалю». Это восхищение Энгеля относится опять-таки к простому пустословию. Если ему нравится «острословие» в духе Сафира, то это дело его вкуса, но видеть особое «остроумие» в том, что Пауль Линдау разыгрывает из себя наследника Лассалья, хотя бы даже по отношению к Юлиану Шмидту,—это уже не только извинительная безвкусица.

Этот недостаток исторического глазомера дает себя чувствовать и в тех частях книги, в которых бичуются несомненные прегрешения против языка. Если только история языка есть история народа, который говорит на нем, то само собой разумеется, что и язы народной жизни должны отпечатлеваться в языке. Трудно более метко, чем это сделал Энгель, изобразить все опустошения, которые «Zukunft» («Будущее») Гардена производит еженедельно в области немецкого языка. Все таинственные иносказания, которые создали Гардену репутацию изящнейшего стилиста и учейшего журналиста, Энгель прослеживает до их источника и показывает в весьма забавной главе, что все они ведут свое происхождение или из «Крылатых слов» Бюхмана или из «Энциклопедического словаря» Мейера и только потому звучат, как глубокие рунические изречения, что Гарден умеет облечь эту дешевую мудрость в нелепую высокопарность. Все это весьма мило и забавно, но в конце концов ведь вопрос, является ли Гарден шарлатаном, гораздо менее важен, чем вопрос, каким образом этот шарлатан вот уже два десятилетия является наиболее прославленным литературным героем немецкой буржуазии. А на этот вопрос мы у Энгеля не находим никакого ответа, хотя совершенно очевидно, что Гарден не мог бы стать тем, что он есть, без духовного и нравственного выходащения буржуазных слоев, признающих его своим выразителем.

Очень резко высказывается Энгель также об ужасном немецком языке известного слоя ученых, который можно, каза-

лось бы, с уверенностью считать наиболее усердным хранителем языка, а именно—германистов вообще и гетеведов в особенности. С такими сиятельными величинами, как Вильгельм Шерер и Эрих Шмидт, он расправляется не менее беспощадно, чем с Гарденом, хотя он, конечно, признает, что они отличаются от этого гения своей ученостью; он хвалит простодушие Гардена, который по крайней мере облегчает работу разгадчику его таинственных намеков, ибо для этого нужны только Бюхман и Мейер, тогда как не менее темный акробатический стиль Эриха Шмидта предъявляет более тяжелые требования к познаниям читателя, который хочет понять его. Но и здесь Энгель не добивается до подопки этого явления. Если только он прав в том отношении, что правда есть первое и необходимейшее условие хорошего стиля,—а он несомненно прав в этом отношении,—то как могут не отличаться плохим стилем те ученые, которые уже десятки лет пыжались изобразить нашу классическую литературу, как сноскую подготовительную школу гогенцоллернского великоления? Но доискаться этой подопки Энгель, конечно, не в состоянии, потому что, при всем своем отвращении к языку Эриха Шмидта, он с ним вполне сходится в милом убеждении, что Лессинг был только прусской куклой, которая тапцовала по веревочке старого Фрица.

О языке и стиле Лампрехта Энгель говорит следующее: «Бесплотный, бескровный, притом многословный до крайней степени болтливости и, разумеется, совершенно непереносный благодаря изобилию иностранных слов». Приговор весьма суровый, хотя и не несправедливый, в особенности поскольку речь идет о невыносимой страсти Лампрехта к иностранным словечкам. Он образует слова, вроде *Emotivität* (эмоциональность), которых сам чорт не поймет; ему мало *historisch* (исторический), он пишет еще *historizistisch* (историцистический). Трудно найти какое-нибудь предложение у Лампрехта, по крайней мере в последних томах его «Немецкой истории», которое не было бы сделано более или менее непонятным благодаря какому-нибудь более или менее причудливому иностранному слову. Он, конечно, добросовестно старается разъяснить читателям новый метод исторического исследования, который, как ему кажется, ему удалось открыть. Но если этот метод ясен ему самому—кто знает?—то он не умеет сделать его ясным для других. С каждым новым иностранным словом, которое он с этой целью выдумывает, он бросает новый покров на этот метод. Лампрехт является в этом отношении прямой противоположностью Маркса, который тоже открыл новый метод ис-

торического исследования, но—как бы ни относиться к этому методу—умеет его сделать понятным в немногих положениях. Поэтому и употребление иностранных слов у обоих историков носит совершенно противоположный характер. Маркс употребляет их, чтобы ясно выразить ясные понятия; Лампрехт гонится за ними, чтобы сделать неясные понятия ясными. Один употребляет иностранные слова, поскольку они являются наиболее пригодными орудиями мысли, другой навязывает им невозможную задачу быть акушерами мысли. А Энгель бросает обоих в одну кучу, как «кухонно-латинских цыган».

Верно одно: Энгель разделяет это отсутствие исторического взгляда с другими реформаторами языка, которые выступили в последнее время. А из этого вытекает также и то, что хотя они и солидарны в своих жалобных речах по поводу порчи языка, эти реформаторы сейчас же расходятся во все стороны, когда хотят нам сказать, как лучше исправить дело. Энгель отзывается о своем известнейшем предшественнике, о Вустмане, не более вежливо, чем если бы Вустман был одним из любителей иностранных слов. Он, правда, признает с кислой миной, что Вустман в общем принес больше пользы, чем вреда, пробудив или усилив чуткость к чистоте языка, но во всех частных раздвигает Вустмана под орех и находит невыносимым, что каждый молодец на свой образец может преподносить нам в книгах свои капризные вкусы.

Но это безусловно неправильно. Вустман тоже не имел исторического взгляда; он объяснял одичание языка засилием еврейских газетных работников, что подало повод к некоторым весьма курьезным ошибкам с его стороны, но у него была более прочная почва под ногами, чем у Энгеля, потому что он держался более строго законов немецкой грамматики. Поскольку можно из таких книг извлечь для себя практическую пользу, маленькая книга Вустмана безусловно стоит выше толстой книги Энгеля именно потому, что Вустман педант, в чем упрекает его весьма резко Энгель. Ибо тому, что вообще следует знать о таких вещах, лучше всего можно научиться у педанта.

Конечно, и педантство имеет свои теневые стороны, которые Энгель недурно рисует в следующих словах: «Некоторые книги по стилистике, появившиеся в последние годы, на некоторых читателей произвели почти такое же действие, как популярные книги по медицине, после прочтения которых читатель начинает мнить, что болен всеми болезнями, и теряет всякую охоту к жизни. Он боится, что стал жертвой всяких

только мыслимых языковых нелепостей и едва осмеливается написать еще письмо». Это весьма хорошо подмечено, но любознательный читатель подвергается такой опасности при чтении Энгеля еще в большей степени, чем при чтении Вустмана.

Однако для читателя, который застрахован от такой опасности, книга Энгеля при всех ее «капризах вкуса» и всей ее «самомнительной ворчливости», — качества, которые Энгель находит, конечно, не у себя, а только у других, — все же содержит некоторые интересные рассуждения, и он поэтому прочтет ее не без удовольствия и пользы.

### Литературный образ у Карла Маркса

В одном примечании ко второму изданию «Капитала» Карл Маркс пишет: «Крикливо пустомели германской вульгарной экономии бранят стиль и форму изложения моего труда. Никто не может строже относиться к литературным недостаткам «Капитала», чем я сам. И все же я в поучение и удовольствие этим господам и их публике приведу здесь один русский и один английский отзыв». В русском отзыве говорится, что «Маркса нельзя и в отдаленной степени сравнивать с большинством немецких ученых, пишущих свои книги таким темным и сухим языком, что у простого смертного от него голова трещит».

Язык Маркса заслуживает подробного исследования. Такое исследование не мало способствовало бы пониманию как его личности, так и его дела. Однако эта задача не легка и стоит не на первой очереди в ряду того, что должны делать его наследники. Маркс меньше всего сам хотел бы, чтобы она отвлекала от практической пропаганды его идей. Поэтому у нас до сих пор имеются только отдельные разбросанные замечания о его языке. Нам не придется сказать больше и сейчас, в годовщину смерти Маркса, когда мы обзреваем критическим взором те обычные упреки, к которым буржуазные ученые любят прибегать по поводу его стиля и формы изложения.

Все они, от г. Вильгельма Рошера до самых юных приват-доцентов, ставят ему в упрек склонность к сравнениям, склонность совершенно бесспорную, но которою пытаются обосновать утверждение, что Маркс отнюдь не обладал острым умом, а был лишь остроумным человеком, пропитанным «туманной мистикой», и даже исторический материализм он мог сделать понятным лишь в крайне неопределенной, «сотканной из образов» форме.



По поводу этих тирад достаточно процитировать выражение Аристотеля, согласно которому, отличительной чертой гения является то *δυναμὴ θεωρεῖν* — способность познавать подобное. Можно, правда, заметить, что эта отличительная черта гения является точно так же и отличительной чертой бездарности. Между полным чувственной силы и свежести языком Лютера XVI века и языком Гете XVIII века лежат «эффузизм» и «маришизм» XVII столетия, о которых еще Альбрехт фон Галлер говорил, что они представляют собой «напыщенность, плавающую на сравнениях, как на бычьих пузырях». Признание этого факта само по себе не опровергает, а, наоборот, подтверждает слова Аристотеля. Именно маришисты не умели «познавать подобное» и поэтому насильственно соединяли несоединяемое. Это доказывает лишь, что глаза крота неспособны отличать цветущий румянец на лице молодой девушки от ярких румян, которыми старуха пытается оживить свои увядшие черты лица.

Из германских классиков Лессинг больше всех философствовал по поводу метафор, как литературной формы. О нем, как о мастере сравнений, можно сказать то же, что он сам сказал о себе, как о поэте, одним великолепным сравнением: он не родился, а стал поэтом. В его ранних произведениях склонность к сравнениям проявляется мало, а там, где она проявляется, его сравнения не всегда удачны. Еще в «Лаокооне» Лессинг говорит: «Голос сравнения ничего не доказывает и не обосновывает». А несколькими строками дальше на той же странице мы читаем: «Хотя смысл здесь — ничто, а образ — все, однако смысл без образа превращает самого пылкого поэта в скучного болтуна». Односторонность этих положений сглаживается в последующем сравнении, где Лессинг признает, что в совершенном художественном произведении идея и образ слиты, как мужчина с женщиной. Лессинг освещает эту проблему с обеих сторон. Он освещает ее, когда пишет: «Что делает поэта более напыщенным, чем слишком частое, слишком старательное применение смелых троп?» И точно так же он освещает ее, когда говорит: «Я всегда стремлюсь к тому, чтобы воздействовать через воображение моих читателей на их разум. Я считаю не только полезным, но и необходимым облекать идеи в образы и указывать намеками все побочные представления, порождаемые теми и другими. Кто этого не знает и не понимает, тому незачем стремиться стать писателем, ибо хорошие писатели вырабатываются только таким путем». Так говорил Лессинг в своем «Анти-Геце», и неудержимый поток

блестящих метафор этого произведения вызвал у несчастного гамбургского пастора такие же раздирательные упреки, как и метафоры Маркса у Рошера и его товарищей.

В отличие от Лессинга, Гете не стал «мастером сравнений», как он сам называл себя, а родился им. Известно стихотворение, где он говорит, что его не следует упрекать за сравнения, потому что иначе он не способен изъяснять свои мысли. А г-же фон Штейн он писал: «В области сравнений я состязаюсь с поговорками Санчо-Пансо». И это сравнение дает блестящее определение гетевских образов. Поговорки—это образы, которыми народ думает и в которых проявляется его поэзия, и еще Лютер охотно прислушивался к языку «простонародья», чтобы придать своей речи это крепкое единство образов и идей. Подобно главе нашей классической литературы, и глава нашей классической философии был великим «мастером сравнений». И в этом проявляется явное превосходство Гегеля над Кантом, на которого падает главная вина за обанкротившийся цеховой язык германских геллертеров, вина тем бо́льшая, что сам Кант прекрасно умел выражаться ясным и приятным стилем. Мнение, что язык Гегеля является образцом неуклюжего и малопонятного выражения мысли, сильно преувеличено. Язык Гегеля, как справедливо говорит его биограф Розенкранц, насыщен всеми элементами немецкого языка, от мистики средневековья до просветительства, он замечателен именно своей смелой и яркой образностью.

В этом отношении, как и в других, Маркс был гениальнейшим учеником Гегеля. Он также родился «мастером сравнений». В его докторской диссертации образы льются, как из неисчерпаемого родника. Весь трактат представляет собой одно большое сравнение, показывающее, как натурфилософия Эпикура достигает своего величайшего триумфа в учении о небесных телах и как она рушится именно в этом пункте. К молодым годам Маркса относится следующее его сравнение: «Тот же самый дух, который строит философские системы в мозгах философов, строит железные дороги руками рабочих». И другое сравнение: «Религия является для нас солнцем, которое движется вокруг человека до тех пор, пока он не начинает двигаться вокруг самого себя». Наиболее щедро Маркс расточает образы в «Критике политической экономии», в предисловии к которой он «соткал из образов» «в весьма неопределенной форме» историко-материалистический метод, а так же и в вводной главе к «Капиталу», которая в сжатом виде воспроизводит содержание этого раннего произведения.

В этой главе Маркс, по нашему мнению, достигает, с чисто литературной точки зрения, вершин своего писательского творчества. Эта глава дает возможность яснее и глубже всего изучить существо его сравнений и вместе с тем понять, почему буржуазные геллертеры так сердиты на марксовы сравнения. «На первый взгляд товар кажется очень простой и тривиальной вещью. Его анализ показывает, что это—вещь, полная причуд, метафизических тонкостей и теологических ухищрений. Как потребительная стоимость, он не заключает в себе ничего загадочного... Формы дерева изменяются, например, когда из него делают стол. И тем не менее стол остается деревом—обыденной, чувственно воспринимаемой вещью. Но как только он делается товаром, он превращается в чувственно-сверхчувственную вещь. Он не только стоит на земле всеми своим четырьмя ножками, но становится перед лицом всех других товаров на голову, и эта его деревянная башка порождает причуды, в которых гораздо более удивительного, чем, если бы стол пустился по собственному почину танцовать» \*.

Разве это не обидно для всех деревянных голов, которые фабрикуют в огромных количествах сверхчувственные спекуляции и теологические ухищрения, но не способны произвести такую чувственную вещь, какую представляет собой хотя бы обыкновенный чувственный] деревянный стол?

У Маркса образность никогда не служит украшением, чистым орнаментом речи. Но это и не лессинговский рычаг для лучшего и более легкого понимания, стремление воздействовать не только на разум, но и на фантазию. Нет, это природная способность охватывать взглядом разнозначущие вещи, воплощенный идеал того совершенного изображения, о котором Лессинг говорит, что идея и образ слиты в нем, как мужчина с женщиной. Образность, которой владеет Маркс, есть действительная мать мысли, вдохнувшая в свое детище живой дух.

Этого буржуазные ученые не понимают, независимо от своей воли. Они *не могут* это понять, да и *не смеют* понимать. Что станет с буржуазным обществом, если на кафедрах его университетов оживет образная сила революционной диалектики! Поэтому бравые патриоты как в бреду твердят о «туманной мистике» и о «сотканных образах». И так как марксовы образы представляют собой в высокой степени тайну гения, то они для них останутся вечной загадкой.

\* К. Маркс, «Капитал», т. I, стр. 30, М. 1932.

На этом буржуазные ученые строят свои «анализы понятий», вечную призрачную пляску сверхчувственных идей, монотонно бродящих в стенах капиталистической тюрьмы. И геллертеры горды, что им не требуется никакой «туманной мистики», никаких «сотканых образов», чтобы разъяснить, что от объяснений этих призраков никогда не может родиться живое дитя. Там где ничего нет, и образность теряет свои права и сравнение.





## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН<sup>1</sup>

*Аббади*, Жак (1654—1727)—французский богослов, протестант.—I, 433.

*Август* (63—14 до н. э.)—римский император.—I, 125, 461; II, 458.  
*Август*—герцог вольфенбюттельский.—I, 204.

*Август II Сильный* (1670—1733)—польский король, он же курфюрст саксонский Фридрих-Август I, известный своей расточительностью.—I, 126, 127, 129, 348.

*Август-Вильгельм*—принц прусский, один из братьев короля Фридриха II.—I, 204.

*Августенбургский* принц.—I, 644, 647, 650, 652, 670.

*Авенариус*, Рихард (1843—1896)—немецкий философ, основатель так называемого эмпириокритицизма, или «философии чистого опыта».—I, 42.

*Аддисон*, Джозеф (1672—1719)—английский политик—тори; писатель-драматург и критик.—I, 496.

*Адлер*, Макс<sup>1</sup> (р. 1873)—немецкий философ и социолог, социал-демократ, издатель (совместно с Рудольфом Гильфердингом) «*Marx-Studien*», по своему философскому мировоззрению новокантианец, пытающийся соединять Маркса с Кантом.—I, 82.

\* *Адлер*, Фридрих (р. 1879)—австрийский социал-демократ, сын основателя австрийской социал-демократии Виктора Адлера, один из типичных представителей «австро-марксизма», совершивший в 1916 г. террористический акт против австрийского министра-президента графа Штюргка. Один из организаторов «двухполовинного» Интернационала и активный враг Коминтерна. В теоретических сочинениях подменяет марксизм махизмом.—I, 38, 82.

*Акбар*, Абульфан Джелал эддин Мухаммед, прозванный Великим (1542—1605)—индийский великий могол, подчинивший своей власти большую часть Индостана.—I, 167.

<sup>1</sup> В настоящем указателе не приводятся имена героев литературных произведений, упоминаемые Мерингом. Не аннотированы такие имена, как Маркс, Энгельс, Ленин, Байрон, Вольтер и т. д., а также имена авторов, биографии которых содержатся в книге, как например, Гете, Шиллер, Гейне. Имена, отмеченные звездочкой, упоминаются только в статье т. Лукача.

*Д'Акоста*—см. Дакоста.

*Александр Македонский*, или Великий (356—323 до н. э.)—македонский царь, основатель одной из величайших мировых монархий.—I, 504, 505; II, 456.

*Александр II* (1818—1881)—русский император с 1855 года.—II, 293.

*Алексис*, Вилибальд (1798—1871)—псевдоним Вильгельма Геринга, автора многочисленных романов и рассказов, большей частью на темы из истории Бранденбург-Пруссии. Один из создателей детективного жанра.—I, 507; II, 172.

*Алкий* (VII в. до н. э.)—греческий поэт-лирик.—I, 288.

*Алкивиад* (450—404 до н. э.)—афинский политик.—I, 145.

*Альба*, Фердинанд Альварес де Толедо (1508—1582)—испанский полководец, с большой жестокостью подавлявший нидерландское восстание 1567—1573 гг.—I, 180, 549.

*Альбани*—папский кардинал.—I, 413, 448, 502.

*Альбрехт*, Пауль (р. 1863)—немецкий писатель.—I, 116.

*Альбрехт Гозенцоллерн* (1490—1545)—архиепископ и курфюрст майнцский.—I, 297, 343, 344.

*Альгаротти*, Франческо, граф (1712—1764)—итальянский писатель и ученый-энциклопедист.—I, 165, 332.

*Альфьери*, Витторио, граф (1749—1803)—итальянский драматург, в своих трагедиях изображавший преимущественно борьбу с тиранией.—I, 323.

*Амалия*—прусская принцесса, сестра Фридриха II.—I, 337.

*Анакреон*—греческий лирик VI века до н. э., писавший любовные и застольные песни, от которых до нас дошли незначительные отрывки. К V веку относятся шестьдесят так называемых анакреонтических песен, написанных неизвестными авторами в подражание Анакреону.—I, 324, 351, 369.

*Ангальт-Бернбургский*—принц.—I, 273.

*Ангальт-Дессауский*—см. Дессау.

*Андерсен*, Ханс-Христиан (1805—1875)—датский писатель, автор всемирно известных сказок.—II, 429, 477.

\* *Андерсен-Нексе*, Мартин (р. 1869)—датский беллетрист, пролетарский писатель, близкий к коммунизму.—I, 77.

*Андрез*—пастор, проповедник при дворе короля Фридриха-Вильгельма I прусского.—I, 164.

*Анна-Амалия*—герцогиня саксен-веймар-айзенахская, мать герцога Карла-Августа.—I, 626.

*Ансбахский маркграф*.—I, 418.

*Антон-Ульрих*, герцог.—I, 204.

*Анфантен*, Бартеlemi-Проспер (1796—1864)—один из ближайших учеников Сен-Симона, основавший общину в Менильмонтане близ Парижа; придав сен-симонизму религиозный уклон. Правительство Луи-Филиппа возбудило против Анфантена судебное преследование по обвинению в организации противозаконного сообщества (менильмонтанский процесс 1832 года), и он был приговорен к году тюремного заключения.—II, 86, 121.

*Анценгруббер*, Людвиг (1839—1884)—австрийский романист и драматург, писавший на деревенские темы. Наибольшей известностью пользовалась его антиклерикальная драма «Кирфельдский пастор» (1870).—I, 95, 546; II, 202, 224—228, 402, 471, 472.

*Аппий*, Клавдий (V в. до н. э.)—децемвир и консул в Риме, пытавшийся взять себе в рабыни дочь плебея Люция Виргиния—Виргинию. Отен

заколот ее кинжалом, не желая отдавать насильнику, и затем поднял войско против децемвиров. Аппий, схваченный восставшими, покончил с собою в тюрьме.—I, 473.

*Д'Аржанс*, Жан-Батист де Бойе (1704—1771)—французский философ-скептик, приглашенный Фридрихом II в Берлинскую академию наук.—I, 277, 278, 327.

*Аристотель* (384—322 до н. э.)—греческий философ. В своей «Поэтике» он изложил главным образом правила драматургии.—I, 197, 388, 404, 407, 511; II, 298, 299, 368, 370, 427, 475, 533, 534.

*Аристарх* (II век до н. э.)—греческий (александрийский) грамматик и критик. Его имя сделалось синонимом строгого, но справедливого критика.—II, 249.

*Аристофан* (ок. 400 до н. э.)—греческий драматург, автор многочисленных комедий, в значительной своей части направленных против афинской демократии.—I, 408; II, 11, 237, 356.

*Аридт*, Эрнст-Мориц (1769—1860)—профессор новой истории в Бонне, один из деятелей немецкого либерально-патриотического движения начала XIX века, автор многочисленных стихотворений и песен национального характера.—I, 545, 719; II, 138, 527.

*Арним фон*—министр юстиции при Фридрихе II.—I, 244.

*Арним*, Ахим фон (1781—1831)—немецкий поэт-романтик, драматург и романист, издатель, вместе с поэтом Клеменсом Брентано, братом его жены Беттины, сборника народных немецких песен, под названием «Волшебный рог мальчика».—I, 517.

*Арним*, Генриетта.—I, 620.

*Арно*, Франсуа-Тома-Мари де Бакульяр (1718—1805)—французский писатель.—I, 336.

*Арнольд*—мельник, принесший жалобу королю Фридриху II на то, что у него была отнята его мельница за невзнос арендной платы, хотя разбивавшее дело судьям в Кюстрине и Берлине было известно, что эксплуатировать мельницу нельзя, так как королевский наследственный арендатор Герсдорф отвел воду, вырыв пруд. Фридрих, вопреки решению суда, приказал вернуть Арнольду убытки и наказал судей. После смерти короля дело было пересмотрено, и чиновники оправданы.—I, 246.

*Архенгольц*, Иоганн-Вильгельм фон (1741—1812)—участник и историк семилетней войны (1756—1763).—I, 383.

*Архилох* (VII в. до н. э.)—греческий поэт-лирик.—I, 288.

*Архинто*—папский нунций в Дрездене.—I, 497, 498, 502.

*Аудорф*, Яков (1835—1898)—немецкий пролетарский поэт, автор «Рабочей Марсельезы» («Кто чтит правый труд, свербись под наше знамя...»).—II, 71.

*Ауерсперг*—см. Грюн, Анастасиус.

*Ауэрбах*, Бертольд (1812—1882)—немецкий романист, весьма популярный в кругах немецкой и русской либеральной интеллигенции 50—60-х годов. Хвалебное предисловие к русскому переводу его «Дачи на Рейне» было написано И. С. Тургеневым.—I, 23, 73; II, 179, 215.

*Баггезен*, Иенс (1764—1826)—датский поэт и критик.—I, 644, 645; II, 207.

*Байе*—прусский архивный чиновник.—I, 106, 107.

*Байрон*, Джордж (1788—1824)—английский поэт.—I, 462; II, 29, 477.

\* *Бакунин*, Михаил Александрович (1814—1876)—русский революционер-анархист.—I, 7, 68.



**Бальзак**, Оноре де (1799—1850)—французский романист, один из крупнейших создателей реалистического направления в изящной литературе, которого Энгельс считал «гораздо более крупным художником-реалистом, чем все Зола прошлого, настоящего и будущего». Маркс ставил его, наряду с Сервантесом, «выше всех романистов» (по словам Лафарга).—I, 31, 64, 66; II, 52, 210, 246, 247.

**Бамбергер**, Людвиг (1823—1899)—немецкий политический деятель, либерал, участник пфальцского восстания 1849 года.—I, 520.

**Барт**, Пауль (1858—1922)—немецкий философ и педагог, профессор в Лейпциге, автор ряда книг, в которых яростно, но чрезвычайно плоско и бездарно нападал на марксизм; отсюда ироническое «историософ» у Меринга.—I, 113; II, 314.

**Бартельс**, Адольф (р. 1862)—немецкий драматург и историк литературы, писавший о Геббеле, Гауптмане и других писателях. Фашист и антисемит.—I, 47, 60, 62; II, 137—139, 141—143, 145, 147, 148, 152, 154—156, 163, 168, 170, 473, 477, 479, 481, 486—488, 499, 510.

**Батте**, Шарль (1713—1780)—французский эстетик, обосновавший французскую философию искусства в книге «Искусства, сведенные к одному принципу», переведенной на немецкий язык в 1751 году. Другую его книгу «Курс художественной словесности или принципы литературы» перевел на немецкий язык Рамлер.—I, 376.

**Бауэр**, Бруно (1807—1882)—немецкий философ и публицист, примыкавший в 40-х годах XIX века к левому гегелианству. Эволюционируя вправо, сделался в конце концов бисмаркианцем. Против него направлено «Святое семейство» Маркса и Энгельса.—I, 40, 62, 81; II, 64, 65.

**Бахофен**, Иоганн-Якоб (1815—1887)—швейцарский ученый, автор книги «Материнское право» (1861).—II, 409.

**Бebel**, Август (1840—1913)—основатель, вместе с Вильгельмом Либкнехтом, германской социал-демократической партии.—I, 10, 22, 25, 60, 70.

**Бедный Конрад**—название различных революционных крестьянских союзов в начале XVI века. Восстание вюртембергского «Бедного Конрада» против швабского герцога Ульриха в 1514 году явилось одним из предвестников назревавшей крестьянской войны 1525 года.—I, 562.

**Бейль**, Иоганн-Давид (1754—1794)—немецкий актер и драматург.—I, 585.

**Бейль**, Пьер (1647—1706)—профессор философии в Седане и Роттердаме, представитель скептического направления, автор «Исторического и критического словаря», оказавшего большое влияние на Вольтера и энциклопедистов.—I, 334, 335, 343, 348, 352; II, 458.

**Бейльвиц фон**—рудольштадтский тайный советник, первый муж Каролины фон Вольцоген (см.).—I, 631.

**Бейст**, Фридрих-Фердинанд, граф (1809—1886)—саксонский министр, впоследствии (с 1858 года) министр-президент, ведший анти-прусскую политику; после вынужденной Бисмарком отставки в 1866 году сделался австрийским министром иностранных дел и канцлером.—II, 140.

**Бейтальсбахи**—династия вюртембергских графов, впоследствии герцогов и королей.—I, 562.

**Бек**, Генрих (1760—1803)—немецкий актер и автор комедий, друг Шиллера.—I, 608.

**Бек**, Иоганн-Михаэль (1743—1793)—немецкий актер, известный тем, что ввел новый для того времени сценический прием в виде эффектного ухода актера со сцены «под занавес».—I, 585.

*Бек*, Каролина, урожд. Циглер (1756—1784)—трагическая актриса, жена Генриха Бека.—I, 608.

*Белинский*, Виссарион Григорьевич (1811—1848)—русский критик и публицист.—II, 290.

*Белл*—адвокат.—I, 340.

*Бендавид*, Лазарь (1762—1832)—немецкий философ, кантианец.—II, 96, 98.

*Бенедикс*, Родерих (1811—1873)—немецкий драматург и актер, автор сценических, но незначительных мещанских комедий.—II, 315, 316, 319, 420.

*Бенедикт XIV*—римский папа с 1740 по 1758 год.—I, 498.

*Беранже*, Пьер Жан де (1780—1857)—французский поэт, автор сатирических песен, высмеивавших в эпоху реставрации и июльской монархии королевскую власть, дворянство, поповщину и пользовавшихся огромной популярностью во французских мелкобуржуазных массах.—II, 68.

*Бергмейер*—I, 246.

*Беренгар Турский* (ок. 1000—1088)—схоластик, осужденный Римом за рационалистическое объяснение «претворения» хлеба и вина в тело и кровь христовы. Его рукопись «О тайной вечери» была найдена Лессингом.—I, 440.

*Беренгорст фон*—майор.—I, 265, 266, 270.

*Берендис*, Иероним-Дитрих (1720—1783)—юрист, друг Винкельмана, чиновник при дворе герцога Веймарского. Его письма к Винкельману издавал Гете в 1805 году у Котты.—I, 536.

*Бернауер*, Агнеса—дочь цирюльника в Аугсбурге, на которой, вопреки воле своего отца, владетельного герцога баварского-мюнхенского Эрнста, женился герцог Альбрехт; по приказанию Эрнста Агнеса была обвинена в колдовстве («приворожила» Альбрехта) и утоплена в Дунае 12 октября 1435 г. Агнеса Бернауер является героиней многих немецких народных песен и драм, в том числе и драмы Геббеля.—I, 61; II, 168, 169, 170, 173, 174.

*Бернгард*—вдова, владелица шелковой фабрики.—I, 327.

*Бернгард Веймарский* (1604—1639)—герцог, полководец, участвовавший в тридцатилетней войне на стороне протестантов и принявший после смерти короля Густава-Адольфа в бою под Люцеком в 1632 году главное командование над протестантской армией.—I, 635.

\* *Бернгард*, Георг (р. 1875)—немецкий экономист и журналист, с 1913 года редактор «Фоссовой газеты». После гитлеровского переворота эмигрировал в Париж, где издает «Pariser Tageblatt».—I, 11.

*Бернгарди*, Теодор фон (1802—1887)—прусский дипломат и историк.—I, 103, 260, 261, 277.

*Берне*, Карл-Людвиг (1786—1837)—немецкий критик и публицист.—I, 135, 137, 138, 531, 660, 693; II, 10, 13, 14, 39, 40, 43, 47—49, 54, 83—85, 105, 110—112, 114, 117, 118, 444, 519.

\* *Бернштейн*, Эдуард (1850—1932)—немецкий социал-демократ, глава ревизионизма.—I, 17, 70, 72, 82.

*Бернштейн*—издатель немецкой эмигрантской газеты «Vorwärts» («Вперед») в Париже.—II, 44.

*Бетховен*, Людвиг ван (1770—1827)—немецкий композитор.—II, 453.

*Бидерман*, Карл (1812—1901)—немецкий историк и журналист, профессор Лейпцигского университета, национал-либерал.—I, 302, 424.

*Бирк-Пфейффер*, Шарлотта—см. т. II, примечание на стр. 490.

*Бисмарк-Шенгаузен*, Отто, князь (1805—1898)—первый канцлер Германской империи (1871—1890), непримиримый враг социал-демократии,

автор закона о социалистах.—I, 34, 46, 62, 70, 72, 113, 119, 134, 167, 236, 237, 246, 254, 462, 534; II, 170, 194, 200, 202, 484, 504, 510, 511.

*Бланкенфельды*—I, 321.

*Блос*, Вильгельм (1849—1927)—немецкий политический деятель, социал-демократ, долгое время был вюртембергским министром юстиции, а в 1918—1920 гг. президентом Вюртемберга. Писал исторические книги, автор «Истории французской революции», исследования о Флориане Гейере и др.—II, 363, 484.

*Блюм*, Роберт (1807—1848)—немецкий политический деятель и писатель, участник Венского восстания в октябре 1848 г. Был арестован и расстрелян.—II, 163.

*Блюменталь*, Оскар (1852—1917)—немецкий писатель и театральный деятель, основатель Лессинг-театра в Берлине.—I, 93, 95.

*Блюнчли*, Иоганн-Каспар (1808—1881)—швейцарский и немецкий правовед, профессор Цюрихского и Мюнхенского университетов, впоследствии профессор в Гейдельберге, либерал.—II, 186.

*Блюхер*, Гебгард, князь Вальдштадтский (1742—1819)—прусский генерал, победитель (вместе с Веллингтоном) Наполеона при Ватерлоо в 1815 году. В 1813 году командовал соединенными прусско-русскими военными силами.—I, 216, 263, 268, 382.

*Боде*, Иоганн-Иоахим-Христоф (1730—1793)—книгопродавец и издатель Клопштока и Лессинга, переводчик с английского романов Фильдинга, Гольдсмита и Стерна.—I, 413, 623, 624.

*Бодмер*, Иоганн-Якоб (1698—1783)—швейцарский литературовед, профессор в Цюрихе. В противовес Готтшеду с его предпочтением французских образцов, указывал на англичан—Мильтона и Шекспира,—как на объект для изучения немецкими литераторами. Однако поэты «бури и натиска» нашли в его лице рьяного противника.—I, 142, 346, 347, 349, 375, 486.

*Бойен*, Герман фон (1771—1848)—прусский генерал-фельдмаршал, участник походов 1813—1814 гг., организатор введения в Пруссии всеобщей воинской повинности. Дважды был военным министром.—I, 104, 213, 214, 216, 225, 267.

*Боккаччо*, Джованни (1313—1375)—итальянский поэт и гуманист. Автор новелл «Декамерон».—I, 434, 451; II, 264.

*Бокль*, Генри-Томас (1821—1862)—английский историк и социолог-позитивист, автор неоконченной, за его смертью, «Истории цивилизации в Англии», имевшей в свое время большой успех и переведенной на многие языки, в том числе и на русский (несколько изданий).—I, 326, 741.

*Боксбергер*, Роберт (1836—1890)—немецкий литературовед, автор монографий о Лессинге, Шиллере и др.—I, 143.

*Боллингброк*, Генри Сент-Джон (1673—1751)—английский политический деятель—тори—и писатель. В своих «Письмах об изучении истории» развивал деистические взгляды.—I, 496.

*Больман*—II, 185.

*Бонапарт*—см. Наполеон I и Луи-Наполеон.

*Бонин*, Густав фон (1797—1878)—прусский государственный деятель, обер-президент (губернатор) провинции Познань, вопреки политике Бисмарка старавшийся примирить немецкие и польские интересы.—I, 153.

*Борджиа*, Цезарь (Чезаре), герцог Валентино (1475—1507)—сын папы Александра VI, неразборчивый в средствах, коварный и вероломный правитель, представленный Макиавелли в его «Князе» как образец политика.—I, 504.



\* *Боринский*, Карл (1861—1922)—немецкий историк литературы.—  
I, 102.

*Борнштедт* фон—издатель в 1847 году эмигрантской «Немецкой Брюссельской газеты».—II, 44, 70.

*Браковы*—I, 321.

*Брам*, Отто (1856—1912)—немецкий театральный деятель, директор Немецкого, а впоследствии Лессинг-театра (оба в Берлине). Сторонник натуралистического репертуара.—I, 66, 288, 410, 701, 714; II, 262, 264, 392, 404, 406.

*Брандес*, Георг (1842—1927)—датский критик и профессор Копенгагенского университета, в начале своей деятельности стоявший на буржуазно-демократической точке зрения и оказавший большое влияние на скандинавскую литературу; в 80-х годах сделался последователем Ницше.—II, 250, 253, 275, 276.

\* *Брандлер*, Генрих (р. 1881)—немецкий политический деятель, бывший член ЦК Германской коммунистической партии, видный представитель троцкистской контрреволюции, исключенный из партии за фракционную деятельность.—I, 3, 79.

*Бранconi*, графиня.—I, 290.

\* *Браун*, Отто (р. 1872)—немецкий социал-демократ, прусский министр-президент с 1920 по июль 1932 года, когда был отставлен Гинденбургом. Заядлый враг коммунизма.—I, 11.

*Брауншвейгский герцог*.—I, 158, 418, 420, 480.

*Брауншвейгский принц*—см. Фердинанд.

*Брейтингер*, Иоганн-Якоб (1701—1776)—швейцарский литератор, профессор в Цюрихе. Был близок к Бодмеру, но не разделял его предубеждения против поэзии «бури и натиска».—I, 127, 346, 347, 349.

*Брентано*, Клеменс фон (1778—1842)—немецкий поэт, романтик. Брат известной принцессы Гете, Беттины фон Арним.—II, 74.

*Брион*, Фридерика (1752—1813)—возлюбленная Гете, дочь пастора в Зезенгейме, близ Страсбурга.—I, 523, 538.

*Брум*, Генри. лорд (1779—1868)—английский политический деятель—виг, борющийся против работорговли и проводивший через палату лордов парламентскую реформу 1832 года.—I, 741.

*Брут*, Марк Юний (85—42 до н. э.)—римский богатый ростовщик, один из организаторов убийства Юлия Цезаря (44 год до н. э.), по традиции изображавшийся различными писателями и драматургами как «последний республиканец» и защитник свободы от тиранов.—I, 598, 658.

*Брюль*, Генрих, граф фон (1700—1763)—премьер-министр курфюрста саксонского Августа III, разоривший Саксонию своей расточительностью.—I, 158, 364, 743.

*Бук*—актер.—I, 585, 586.

*Бульвер*, Эдуард-Джорж, лорд Питтлон (1805—1873)—английский романист и политический деятель, сначала виг, потом тори.—II, 235.

*Бульвер*—псевдоним Гуцкова (см.).—II, 49.

*Бункель*, Дикон.—I, 436, 440.

*Бургонь*, Дикон (1722—1792)—английский генерал, сражавшийся против северо-американских повстанцев.—I, 261.

*Буфф*, Шарлотта (1753—1828)—девушка, в которую влюблен был Гете в Вейдларе в 1772 году, прообраз Лотты в «Страданиях молодого Вертера».

В 1773 году вышла замуж за архивного советника Кестнера.—I, 525.

*Бухер*, Лотар (1817—1892)—немецкий журналист, участник революции 1848 года, эмигрировавший в 1850 году в Лондон. впоследствии ближайший сотрудник Бисмарка.—I, 30, 708.



*Буш*, Вильгельм (р. 1861)—немецкий историк.—I, 273.  
*Бэрк*, Эдмонд (1728 или 1730—1797)—английский политик, противник Великой французской революции.—II, 97.

*Бэрлей*, Уильям-Сесиль, лорд (1520—1598)—английский политический деятель, первый министр королевы Елизаветы с 1558 года по день своей смерти.—I, 684.

*Бюлов*, Бернгард, князь (1849—1929)—четвертый канцлер Германской империи (с 1900 по 1909); вышел в отставку после распада созданного им в 1907 году на выборах в рейхстаг, после победы над социал-демократией, консервативно-либерального блока.—I, 113; II, 195.

*Бюлов*, Ганс фон (1830—1894)—немецкий пианист и дирижер, ученик Листа, много содействовавший распространению музыки Вагнера.—II, 71.

*Бюлов*, Дитрих-Генрих фон (1757—1807)—немецкий военный писатель, автор книги «Дух новейшей военной системы».—I, 265.

*Бюлов*, Фридрих-Вильгельм, граф Денневицкий (1755—1816)—прусский генерал, участник войн против революционной и наполеоновской Франции.—I, 263.

*Бюлов*, Эдуард фон (1803—1853)—немецкий писатель-новелист, переводчик Манцони на немецкий язык, автор книги «Жизнь и переписка Генриха фон Клейста».—I, 714.

*Бюнау*, граф фон (1697—1762)—саксонский государственный деятель и историк.—I, 330, 374, 495—497, 499, 502.

*Бюргер*, Готфрид-Август (1748—1794)—немецкий поэт, автор многочисленных песен и баллад в народном духе (наиболее известна «Ленора», послужившая Жуковскому образцом для его «Светланы»), ближайший предшественник периода «бури и натиска».—I, 24, 130, 217, 424—426, 511, 534, 544, 576, 577, 587, 589, 639, 643, 670; II, 442, 477.

*Бюффон*, Жорж-Луи-Леклерк, граф (1770—1788)—французский естествоиспытатель, член французской академии, автор 36-томной «Общей и частной естественной истории».—II, 207.

*Бюхман* (1822—1884)—составитель сборника «Крылатых слов», пользующегося в Германии большим распространением.—II, 66, 530, 531.

*Бюхнер*, Людвиг (1824—1899)—немецкий философ-материалист, приват-доцент медицины в Тюбингене, лишившийся кафедры после выхода в свет его знаменитой книги «Сила и материя», в которой он излагал свое механистическое учение.—I, 167; II, 453.

*Бьернсон-Бьернстерне* (1832—1910)—норвежский писатель и драматург.—II, 252, 273, 286.

\* *Вагнер*, Адольф (1835—1917)—немецкий экономист, профессор Берлинского университета, один из представителей так называемого катедер-социализма.—I, 33.

*Вагнер*, Генрих-Леопольд (1747—1779)—немецкий поэт и драматург эпохи «бури и натиска», друг Гете.—I, 424, 426, 577, 600.

*Вагнер*, Рихард (1813—1883)—немецкий композитор, произведший переворот в оперной музыке. В 1849 году принимал участие в дрезденском восстании и бежал в Швейцарию; будучи амнистирован (1860) и вернувшись на родину, совершенно отказался от прежних политических убеждений и сделался националистом.—II, 113, 140, 493, 503—505, 508.

*Ваккернелль*, Иосиф-Эдуард (1850—1920)—профессор университета в Инсбруке, германист и литературовед.—I, 101.

*Ваксмут*—I, 153.

*Валленштейн*, Альбрехт (1583—1634)—герцог фридландский, полководец в тридцатилетнюю войну (1618—1648). Послужил прототипом героя

трилогии Шиллера («Лагерь Валленштейна», «Пикколомини», «Смерть Валленштейна»).—I, 74, 181, 263; II, 453, 466.

*Валори*, граф—французский посол в Берлине.—I, 254.

*Вальдбург*, граф, фон—I, 198.

*Вальдек*, Бенедикт-Франц-Лео (1802—1870)—немецкий политик, член прусского ландтага и германского рейхстага, вождь прогрессивной партии.—I, 144, 146, 148, 152.

*Вар*, Публий Квинтилий—полководец императора Августа, разбитый в 9 году н. э. вождем херусков Арминием в Тевтобургском лесу.—I, 720.

*Варбек*, Перкин (1474—1499)—претендент на английский трон, выдававший себя за убитого младшего сына короля Эдуарда IV. В 1498 году высадился, при поддержке германского императора, в Англии с целью захвата власти, но был взят в плен и казнен.—I, 694.

*Варнгаген фон Энзе*, Карл-Август (1785—1858)—немецкий писатель-романтик и критик.—II, 43, 83, 89, 94, 103, 105, 108, 115.

*Варнгаген фон Энзе*, Рахиль, урожд. Левин (1771—1833), жена К.-А. Варнгагена. Образованная и одаренная женщина, она явилась центром, около которого группировались наиболее выдающиеся представители немецкой литературы, философии и политики начала XIX века (Гейне, Шлегель, Гумбольдт, Фихте и др.).—II, 94, 230.

*Вашингтон*, Джордж (1732—1799)—герой северо-американской войны за независимость, первый президент США (1789—1797).—I, 261, 262, 646.

*Вашингтон-Ирвинг*—см. Ирвинг, Вашингтон.

*Вебер*, Георг (1808—1888)—немецкий историк и педагог, автор популярной «Всеобщей истории».—I, 158, 240.

*Вегеле*, Франц-Ксавер (1823—1897)—немецкий историк, профессор в Иене и Бюрбурге.—I, 138.

*Верт*, Георг (1821—1856)—«первый и наиболее значительный поэт немецкого пролетариата», как характеризует его Энгельс.—II, 25, 128, 132—134.

*Вейксель*, Ф. Г.—I, 147.

*Веймарский* наследный принц.—I, 695.

*Вейны*—I, 321.

*Вейс*, Гвидо (1822—1899)—немецкий писатель и журналист, один из немногочисленных в Германии последовательных демократов.—I, 10, 13, 21, 145; II, 73, 197, 199, 202.

*Вейсгаупт*, Адам (1748—1830)—основатель ордена иллюминатов—тайного общества, ставившего себе просветительные цели.—I, 623.

*Вейсе*, Христиан-Феликс (1726—1804)—немецкий драматург, пьеса которого «Ричард III» была раскритикована Лессингом в «Гамбургской драматургии».—I, 403; II, 318.

*Веллау*—немецкий колониальный чиновник, приговоренный к ничтожному наказанию за убийство и насилия над туземцами.—II, 451.

*Вельтрих*, Рихард (1844—1913)—немецкий историк литературы, автор неоконченной биографии Шиллера.—I, 701.

*Вельфы*—см. Гвельфы.

\* *Вендель*, Герман (р. 1884)—немецкий социал-демократ, член рейхстага (1912—1918), автор статей и книг по литературе, особенно по литературе балканских славян.—I, 8.

*Вергилий* (70—19 до н. э.)—римский поэт, автор «Энеиды».—I, 461; II, 458, 459.

*Вернер*, Рихард-Мария (1854—1913)—профессор в Львове, историк литературы.—II, 473, 487, 488, 510.

*Вертер*, барон—пруссский посланник в Париже, затем—пруссский министр иностранных дел.—II, 115.

*Вессельгефт*, Роберт—II, 109.

*Вестфален*—секретарь герцога брауншвейгского.—I, 271.

*Веттины*—династия саксонских герцогов, курфюрстов и королей, правившая Саксонией до революции 1918 года. Первая Веттин упоминается в истории под 982 годом.—I, 304, 314, 342, 351, 423, 562, 646.

*Виланд*, Христоф-Мартин (1733—1813)—немецкий поэт и переводчик Шекспира и античных писателей; принадлежал к плеяде веймарских писателей (Гете, Шиллер, Гердер).—I, 132, 374, 375, 438, 486, 487, 509, 526, 541, 577, 625—628, 630, 632, 635, 643, 670, 717; II, 458.

*Вилле*, Бруно (1860—1928)—немецкий писатель, глава свободнорелигиозной общины в Зенфенау на Боденском озере, автор философских богословских, естественнонаучных, историко-литературных и педагогических книг.—II, 482.

*Вильбрандт*, Адольф (1837—1911)—немецкий поэт и романист, биограф Фрица Рейтера.—I, 714; II, 197—199, 202, 203.

*Вильгельм I* (1797—1888)—король прусский и первый император германский (с 1871 г.).—II, 164, 229.

*Вильгельм II* (р. 1859)—третий германский император (с 1888). Бегал в Голландию 10 ноября 1918 г.—I, 167, 168; II, 194.

*Вильгельмина - София-Фридерика* (1709—1758)—маркграфиня байрейтская, сестра короля Фридриха II; автор мало достоверных «Воспоминаний».—I, 204.

*Вильденбрух*, Эрнст фон (1845—1909)—внук принца Луи-Фердинанда прусского, поэт, автор стихотворений и исторических драм и трагедий, проникнутых патриотическим настроением.—II, 209, 229—231, 366, 369, 469.

*Вильмар*, Август (1800—1868)—немецкий богослов и историк литературы, автор ультрареакционных книг и статей.—I, 693, 697.

*Вильямс*, Чарльз-Бенсбери—английский посол в Пруссии.—I, 323.

*Винбарт*, Рудольф (1802—1872)—немецкий писатель, участник «Молодой Германии», приват-доцент в Киле, отстраненный после одного семестра от преподавания, ввиду запрещения союзным сеймом «Молодой Германии». Энгельс характеризует его, как «самую благородную личность» «Молодой Германии»: «цельный, сильный человек, подобный блястящей статуе, отлитой из одного куска металла, без малейшего пятнышка ржавчины».—II, 39—41, 48, 49, 54, 114, 116.

*Винкельман*, Иоганн-Иоахим (1717—1768)—немецкий ученый, основатель научной истории античного искусства.—I, 116, 120, 123, 135, 168, 283, 285, 306—307, 314, 330, 331, 356, 374, 386, 387, 392, 399, 456, 491—508, 536, 537, 635, 649; II, 442, 448, 456, 458, 594.

*Винклер*—лейпцигский патриций.—I, 362, 365.

*Винтерфельд*, Ганс-Карл (1707—1757)—пруссский генерал, флигель-адъютант Фридриха II.—I, 271.

*Виргиния* (I, 408, 473—476)—см. Аппий.

*Вит фон Дёринг*, Фердинанд-Иоганн (1800—1863)—известный в свое время авантюрист, многократно сидевший по тюрьмам в разных государствах.—II, 105.

*Виттельсбахи*—династия баварских герцогов, курфюрстов и королей, правившая Баварией до революции 1918 года.—I, 423, 562, 585.

*Виттледер*, Лоренц—вюртембергский министр.—I, 565, 580, 582, 590.

*Вихерт*, Эрнст (1831—1902)—плодовитый немецкий писатель, автор комедий, романов и рассказов.—I, 67, 359; II, 314, 318, 511.

*Воль, Франциска*—возлюбленная Берне.—II, 117.

*Вольта, Александр* (1745—1827)—итальянский физик, один из основателей учения об электричестве.—II, 334.

*Вольтер, Франсуа-Мари-Аруэ де* (1694—1776)—французский философ, поэт, драматург, историк и публицист.—I, 98, 99, 141, 254, 287, 288, 317, 330—343, 348, 352, 356, 363, 370, 374, 386, 394, 396, 397, 402, 403, 422, 465, 496, 543, 585, 590, 633, 638, 656, 678, 685, 740—744; II, 36, 47, 50, 51, 247, 248, 264, 290, 458, 461.

*Вольф, Вильгельм* (1809—1864)—немецкий революционер, один из основателей Союза коммунистов и член его ЦК, друг Маркса, посвятившего ему первый том «Капитала»; автор статьи о восстании ткачей в Силезии.—II, 200, 347—352.

*Вольф, Христиан* (1679—1754)—немецкий философ-метафизик, продолжатель Лейбница, самый значительный представитель германской философии эпохи Просвещения; был профессором в Галле и Марбурге.—I, 284, 312, 313, 330, 574.

\* *Вольф, Юлиус* (1834—1910)—немецкий поэт и романист.—I, 23.

*Вольцоген, Вильгельм, барон* (1762—1809)—обер-гофмейстер герцога веймарского, школьный товарищ Шиллера.—I, 631, 653, 654, 678, 695.

*Вольцоген, Генриетта, баронесса* (1745—1788)—мать Вильгельма и Шарлотты Вольцоген, покровительница Шиллера.—I, 587, 591, 594—597, 603, 607, 609, 630, 631.

*Вольцоген, Каролина* (1763—1847)—урожденная фон Ленгефельд, по первому мужу фон Бейльниц, с которым разошлась и вышла замуж за Вильгельма Вольцогена. В нее был влюблен Шиллер, женившийся впоследствии на ее сестре Шарлотте. Писала романы и рассказы. Ей принадлежит книга «Жизнь Шиллера, рассказанная по воспоминаниям семьи, собственным его письмам и сообщениям его друга Кернера».—I, 631, 641—643, 653, 654, 659, 662, 697.

*Вольцоген, Шарлотта*—дочь Генриетты Вольцоген.—I, 596, 607, 608, 630.

*Врангель, Фридрих-Генрих-Эрнст, граф* (1784—1877)—прусский фельдмаршал, усмиритель прусской революции 1848 года, главнокомандующий австро-прусскими войсками в начале датской войны 1864 года.—I, 328.

*Вульпиус*—см. Христиана.

*Вустман, Густав* (1844—1910)—немецкий писатель, автор книги «Всякая всячина из области языковых нелепостей. Маленькая немецкая грамматика сомнительного, ошибочного и уродливого», которую имеет в виду Меринг.—II, 517—522, 532.

\* *Гаазе, Гуго* (1863—1919)—немецкий социал-демократ, один из основателей Независимой социал-демократической партии.—I, 82.

*Габи*—циркульник.—II, 375.

*Габсбурги*—императорская династия в Германии и Австрии.—1273—1918.—I, 108, 180, 181, 249, 277, 284, 296, 423; II, 35, 164, 221.

*Гагедорн, Фридрих фон* (1708—1754)—гамбургский поэт, сочинитель веселых анакреонтических песен, од, рассказов и т. д.—I, 680.

\* *Газенклевер, Вальтер* (р. 1890)—немецкий драматург, один из основателей экспрессионизма.—I, 10.

*Гайм, Рудольф* (1821—1901)—немецкий историк литературы, автор книг: «Романтическая школа», «Гердер», «Гегель» и др.—I, 386.



*Галлер*, Альбрехт фон (1708—1777)—врач и естествоиспытатель, профессор Геттингенского университета, швейцарец родом; автор лирических стихотворений и политически направленных романов, в которых он изображал различные формы правления.—I, 386, 680; II, 534.

*Гальбе*, Макс (р. 1865)—немецкий драматург.—II, 223, 319, 402—418.

*Гальвани*, Луиджи (1737—1798)—итальянский врач и физик.—II, 334.

*Гаман*, Иоганн-Георг (1730—1788)—немецкий публицист и критик литературы эпохи Просвещения, один из предшественников литературного движения «бури и натиска».—I, 217, 511.

*Гамерлинг*, Роберт (1830—1889)—австрийский поэт и драматург. Его стихотворения и романы проникнуты мистицизмом.—II, 454.

\* *Ганзен*, Иосиф (р. 1862)—немецкий историк.—I, 99.

*Ганс* (1455—1499)—маркграф-brandenburgский, участник Шмалькальденской войны.—I, 180.

*Ганс*, Эдуард (1797—1839)—профессор права в Берлинском университете, гегелианец.—II, 96—98.

*Гарден*, Максимилиан (1861—1927)—немецкий критик и публицист, блестящий стилист, но политически неустойчивый буржуазный писатель.—I, 11, 46, 47; II, 345, 510, 530, 531.

*Гарденберг* фон—соброрный декан.—I, 131.

*Гарденберг*, Карл-Август-Фридрих фон (1750—1822)—ганноверский и прусский государственный деятель, прусский канцлер с 1810 года, реформировавший, вслед за Штейном, прусский государственный строй.—I, 147, 267, 722.

*Гарибальди*, Джузеппе (1807—1882)—итальянский патриот и революционер, боровшийся против австрийского и папского владычества в Италии.—II, 70.

*Гарт*, Юлий (1859—1930)—немецкий критик натуралистического направления.—II, 209, 346, 347.

*Гартлебен*, Отто-Эрих (1864—1905)—немецкий поэт и драматург-модернист.—II, 419—427.

*Гартман фон дер Ауэ* (1170—1210)—средневековый немецкий (швабский) поэт, автор эпических произведений.—II, 384—387.

*Гартман*, Эдуард фон (1842—1906)—немецкий философ-идеалист, в своей книге «Философия бессознательного» и других соединявший учения Шопенгауэра и Гегеля.—I, 467, 468; II, 501.

*Гартропп* фон—полковник.—I, 381.

*Гаспингер*, Иохим (1776—1858)—монах-напушин, тирольский патриот, вдохновитель восстания Гофера (см.) против французов, отрядный священник и в то же время командир отряда тирольских студентов, двинувшихся в 1848 году в Италию.—II, 220.

*Гауптман*, Гергарт (р. 1862)—немецкий драматург, начавший свою литературную деятельность с пьесы «Ткачи» и перешедший на сторону фашистов после гитлеровского переворота.—I, 67, 93, 95; II, 194, 208, 223, 229, 268, 269, 298, 299, 318, 319, 321, 322, 338, 340, 346—401, 404, 406, 410, 411, 416, 417, 452, 473—490, 491, 498, 511.

*Гауптман*, Роберт—отец Гергарта Гауптмана.—II, 747.

*Газман*, Корд—немецкий режиссер.—II, 354.

*Гацфельд-Вильденбург*, Эдмунд—немецкий граф, бракоразводный процесс которого с женой вел Фердинанд Лассаль.—II, 82, 83.

*Гесельфы*, или Вельфы—старинный княжеский род в Германии, от которого происходили династии ганноверских и брауншвейгских герцогов и королей.—I, 204, 423, 562, 646.

*Гвискар*, Роберт (ок. 1056—1085)—герцог Апулии и Калабрии, сначала противник папы Григория VII, затем его союзник в борьбе против императора Генриха IV.—I, 716.

*Гebbель*, Христиан-Фридрих (1813—1863)—немецкий поэт и драматург.—I, 47, 60—62, 546, 598, 600, 602, 612, 634, 656, 664, 669, 674—676, 689, 694—697, 714, 722; II, 27, 33, 50—53, 138—141, 143—172, 174, 177, 178, 191, 230, 275, 279, 285, 378, 395, 491, 494, 496.

*Гebгарди*—писатель готтшмиданец.—I, 162.

*Гeблер*—статский советник.—I, 422.

*Гeблер*—автор книги о Лессинге.—I, 428, 436.

*Гегель*, Георг-Вильгельм-Фридрих (1770—1831)—немецкий философ.—I, 15, 31, 40, 41, 43, 47, 48, 52, 59, 148, 361, 427, 451; 452, 456, 466—468, 510, 517, 520, 575, 699, 705—707; II, 11, 22, 43, 47, 48, 85, 96, 98, 110, 159, 299, 399, 440, 505, 507, 535.

*Гедерц*, Карл-Теодор (1855—1912)—немецкий историк литературы, много писавший о творчестве Фрица Рейтера.—II, 197, 200.

*Гейбель*, Эммануил (1815—1884)—немецкий поэт и драматург; некоторое время состоял профессором эстетики в Мюнхене; политически примыкал к великогерманцам, т. е. сторонникам объединения всей Германии, включая Австрию.—II, 334, 341, 496.

*Гейгер*, Людвиг (1848—1919)—немецкий историк литературы и культуры, профессор Берлинского университета.—I, 161.

*Гейдсман*, Юлий (1834—1901)—немецкий историк, специалист по истории Бранденбурга.—I, 99, 300, 345.

*Гейер*, Флориан (ум. 1525)—гильдштадтский (Франкония) рыцарь, примкнувший в 1525 году к восставшим крестьянам и убитый в стычке с отрядом своего родственника фон Грумбаха.—II, 221, 363—367, 484.

*Гейзе*, Пауль-Иоганн-Людвиг (1830—1914)—немецкий романист и новеллист.—II, 429.

*Гейне*, Амалия—двоюродная сестра Генриха Гейне.—II, 91, 95.

*Гейне*, Генрих (1797—1856)—немецкий поэт.—I, 19, 24, 53, 57, 132—138, 296, 412, 414, 463, 466, 520, 534, 546; II, 10, 11, 13, 14, 26, 27, 30, 39, 40, 42, 43, 47—49, 54, 61, 64—66, 68, 69, 82—132, 198, 202, 305, 477, 484, 496—498, 519.

*Гейне*, Густав—брат Генриха Гейне.—II, 82.

*Гейне*, Карл—двоюродный брат Генриха Гейне.—II, 125, 126.

*Гейне*, Соломон—дядя Генриха Гейне.—II, 87, 90, 91, 98, 100, 124, 125.

*Гейне*, Тереза—двоюродная сестра Генриха Гейне.—II, 98, 102, 105.

*Гейнеман*, Отто фон (1824—1904)—немецкий историк, главный библиотекарь Вольфенбюттельской библиотеки, впоследствии профессор Высшего Технического училища в Брауншвейге.—I, 417, 420.

*Гейнеман*—антиквар.—I, 493.

*Гейнзе*, Вильгельм (1746 или 1749—1803)—немецкий поэт и романист, теоретик искусства, близкий к Виланду и Глейму.—I, 156, 655.

*Геккель*, Эрнст (1834—1919)—немецкий естествоиспытатель, профессор Иенского университета, один из первых дарвинистов в Германии, автор так называемого био-генетического закона. Его известные «Мировые загадки» написаны с точки зрения механистического материализма.—I, 38, 34, 699.

*Геллерт*, Христиан-Фюрхтеггт (1715—1769)—профессор Лейпцигского университета и поэт-рационалист. Благодаря своим личным качествам пользовался большим уважением у своих современников и большой популярностью среди широких кругов, читавших его стихотворения и рассказы, отличавшиеся прекрасным стилем.—I, 282, 304, 305, 330.

*Гельдерлин, Фридрих* (1779—1843)—немецкий поэт-лирик, восторженный поклонник античности, в начале своей литературной деятельности примыкавший к Шиллеру, но затем нашедший самостоятельный путь творчества, на котором оказался предшественником романтизма. С 1802 года заболел неизлечимой психической болезнью.—I, 642; II, 63.

*Гемминген*—незначительный немецкий писатель.—I, 600.

*Гемпель*—издательство.—I, 115, 123, 281.

*Ген, Виктор* (1813—1890)—немецкий историк культуры, многолетний библиотечник Публичной библиотеки в Петербурге, автор выдающегося по своему научному значению исследования «Культурные растения и домашние животные в их переходе из Азии в Грецию и Италию и остальную Европу» и богатых содержанием «Мыслей о Гете».—I, 534, 535.

*Геника дю*—I, 64.

*Генкель фон Доннерсмарк, Вильгельм-Людвиг-Виктор, граф* (1775—1849)—прусский генерал.—I, 291.

*Генрих Птицелов*—германский император с 919 по 936 год.—I, 472.

*Генрих VIII* (1491—1547)—английский король из династии Тюдоров (с 1509).—II, 460.

*Генрих Ландсгутский*—герцог баварский.—II, 169.

*Генрих, принц прусский* (1726—1802)—брат короля Фридриха II, способный генерал, стоявший в оппозиции к королю, военных и политических взглядов которого не разделял.—I, 156, 204, 261, 271, 272, 324, 394.

*Генрих-Лев* (1129—1195)—герцог баварский и саксонский, из дома Вельфов, противник Гогенштауфенов, потерпевший в борьбе с ними поражение; покоритель прибалтийских славян.—I, 204.

*Генрих-Юлий Брауншвейгский* (1564—1613)—герцог брауншвейг-вольфенбюттельский, один из образованнейших людей своего времени, автор выдающихся драм.—I, 204.

*Генц, Фридрих* (1764—1832)—публицист и политический деятель-реакционер, доверенное лицо Меттерниха, секретарь Венского конгресса (1815).—I, 667, 710; II, 110.

*Генци, Самуил* (1701—1749)—швейцарский революционер, друг Бодмера.—I, 356.

*Георг Саксонский*—герцог. Приказ, изданный им 8 июня 1891 г. и опубликованный с.-д. газетой «Форвертс» в феврале 1892 года, говорил о жестоким обращении с солдатами.—I, 214.

*Гераклий*—патриарх иерусалимский.—I, 483.

*Гераклит* (576—480 до н. э.)—греческий философ.—II, 125.

*Гервег, Георг* (1817—1875)—немецкий поэт и революционер.—I, 24, 74, 288, 289, 463, 588; II, 15, 43, 61—74, 120, 132, 163, 218, 305, 496.

*Гервег, Марсель*—сын Георга Гервега.—II, 62.

*Гервег, Эмма*, урожд. Зигмунд—жена Георга Гервега.—II, 67.

*Гервинус, Георг-Готфрид* (1805—1871)—профессор истории и истории литературы в Геттингене и Гейдельберге. Либерал, в числе семи профессоров (Дальман, братья Гриммы и др.) уволенный в 1837 году со службы за протест против отмены конституции ганноверским королем.—I, 121, 132, 136—139, 293, 428, 470, 500, 505, 697, 704; II, 386, 407, 463.

*Гердер, Иоганн-Готфрид* (1744—1803)—немецкий поэт-критик, историк культуры, пастор и впоследствии генерал-суперинтендент (глава лютеранской церкви) в Веймаре, автор знаменитых «Мыслей о философии истории человечества»—книги, в которой обосновывалась теория непрерывного прогресса человеческого общества.—I, 120, 130, 135, 168, 274, 282;



361, 362, 371, 374, 386, 389, 390, 399, 404, 409, 410, 412, 417, 424, 428, 438, 439, 450, 459, 460, 479, 485, 486, 501, 503, 507—511, 523, 526, 559, 609, 625—627, 633, 635, 656, 659, 660, 667, 679—682, 683, 696, 697; II, 456, 457, 459, 505.

*Гердер*, Эмиль-Готфрид фон (1778—1855)—младший сын Иоганна Готфрида Гердера, баварский чиновник.—I, 519, 681.

\* *Герге*, Пауль (р. 1864)—немецкий политический деятель, бывший саксонский пастор, снявший с себя сан и основавший вместе с другим бывшим пастором Фридрихом Науманом национально-социальную партию (не смешивать с современными национал-социалистами), а затем вошедший в германскую социал-демократическую партию, в которой занял место на правом ее крыле. Неоднократно избирался в рейхстаг и после революции 1918 года был статс-секретарем в прусском кабинете министров.—I, 80.

\* *Герман*, Георг, псевдоним Георга-Генриха Борхардта (р. 1871)—немецкий романист, бытописатель берлинских нравов.—I, 76.

*Герман*, Херуск (Арминий)—вождь германского племени херусков, разбивший в 9 году н. э. римского полководца Вара в Тевтобургском лесу.—I, 316.

*Геродот*—греческий историк V века до н. э., автор истории персидских войн, прозванный «отцом истории».—II, 167.

*Герстенберг*, Генрих-Вильгельм фон (1737—1823)—немецкий поэт-лирик, писавший в стиле Анакреона и близкий к движению «бури и натиска».—I, 374.

*Гертефельд*—фаворитка наследного принца брауншвейг-вольфенбютельского.—I, 290.

*Гертефельд*, Фридрих-Леопольд фон—брат предыдущей.—I, 291.

*Герцберг*, Эвальд-Фридрих, граф фон (1725—1795)—прусский государственный деятель, дипломат и министр иностранных дел при короле Фридрихе-Вильгельме II.—I, 104, 105, 224, 225, 227, 228, 460.

*Герцен*, Александр Иванович (1812—1870)—русский писатель, эмигрант с 1848 г.—II, 70.

*Гесслер*—австрийский фохт (наместник) в Швейцарии, убитый, по преданию, Вильгельмом Теллем в Кюснахте.—I, 693.

*Гете*, Иоганн-Каспар (1710—1782)—отец Иоганна-Вольфганга Гете.—I, 333.

*Гете*, Иоганн-Вольфганг (1749—1832)—немецкий поэт и ученый.—I, 19, 22, 36, 37, 53, 57, 59, 65, 99, 116, 117, 120, 123, 126—130, 135, 136, 142, 170, 209, 251, 259, 261, 274, 282, 293, 295, 304, 329, 339, 361—364, 374, 378, 381, 385, 389, 390, 402, 407, 408, 410, 412, 418, 424, 425, 427, 449, 456, 460, 467, 475, 477—479, 484, 486, 489, 494, 496, 499, 507—511, 513, 515, 516, 518, 519, 521—553, 555, 559, 576, 577, 586, 612, 616, 617, 625—627, 629, 631, 632, 635, 637—640, 648, 654—661, 663—672, 675—681, 683, 687, 688, 691, 696—698, 703—706, 715—717, 725, 731, 732, 744; II, 10, 14, 21, 29, 33, 52, 85, 100, 102, 106, 108, 110, 113, 122, 133, 140, 148, 152, 174—187, 191, 206, 228, 241, 244, 245, 251, 253, 261, 264, 270, 271, 277—279, 290, 291, 304, 311, 322, 323, 326, 356, 371, 373, 378, 382, 384, 386, 391, 394, 395, 397, 398, 400, 401, 442—452, 454, 457—463, 470, 471, 482, 484, 488, 489, 492—494, 496—498, 518, 526—529, 535.

*Геттнер*, Герман-Теодор (1821—1882)—немецкий историк литературы и искусства, профессор Иенского университета, автор «Истории литературы XVIII века».—II, 176.

*Гейфлер*—издатель «Апологии» Симона Лемниуса.—I, 99.

*Гейт*—прусский резидент в Гамбурге.—I, 386.



*Гец фон Берлихинген* (1480—1562)—немецкий рыцарь, всю жизнь проведенный в войнах, участник (на стороне крестьян) Крестьянской войны 1525 года. Герой драмы Гете «Гец фон Берлихинген».—II, 363, 461.

*Гецце*, Иоганн-Мельхиор (1717—1786)—немецкий богослов, пастор в Гамбурге. В качестве блюстителя чистоты протестантизма «обличал» передовых писателей своего времени—Лессинга, Гете и др. Лессинг выступил против него с памфлетом «Анти-Гецце».—I, 118, 296, 367, 427, 436, 447—449, 452, 480, 481, 483; II, 48.

*Гешен*, Георг-Иоахим (1752—1848)—немецкий книгопродавец и издатель.—I, 615, 617, 643, 654.

*Гизо*, Франсуа-Пьер-Гильом (1787—1874)—французский историк и политический деятель, глава правительства Луи-Филиппа, свергнутый февральской революцией.—II, 83, 114, 124.

*Гилле*—директор палаты.—I, 207, 209.

*Гиллебранд*, Карл (1829—1884)—немецкий историк; участвовал в 1849 году в Баденском восстании и эмигрировал в Париж, где был потом секретарем Гейне.—I, 138; II, 127, 128, 505.

*Гинкельдей*, Карл-Людвиг (1805—1856)—начальник берлинской полиции и впоследствии директор департамента полиции в прусском министерстве внутренних дел; отъявленный реакционер, беспощадно преследовавший демократов и либералов.—II, 207.

*Гиплер*, Вендель—вождь оденвальдских крестьян во время Крестьянской войны 1525 года.—I, 298.

*Гиппократ* (V в. до н. э.)—греческий врач, основатель медицинской науки.—I, 503.

*Гирш*—ростовщик.—I, 338, 340, 743.

*Глейм*, Иоганн-Вильгельм-Людвиг (1719—1803)—немецкий поэт, глава поэтов, писавших анакреонтические застольные и любовные песни.—I, 98, 99, 124, 128, 130, 131, 137, 141, 161, 162, 311, 316, 324, 329, 354, 358, 359, 363, 364, 367—370, 374, 376, 399, 415, 486, 510, 516, 519, 680.

*Гнэйзенау*, Август, граф (1760—1831)—прусский генерал, крупный стратег, начальник штаба у Блюхера во время походов 1813—1815 гг.—I, 193, 212, 213, 216, 263, 267, 268, 719, 722.

*Гоббс*, Томас (1588—1679)—английский философ-сенсуалист и материалист, в своих политических сочинениях развивавший теорию просвещенного абсолютизма.—I, 304.

*Гогенгейм*, Франциска-Терезия, имперская графиня (1748—1811)—любовница, впоследствии морганатическая жена герцога Карла-Евгения вюртембергского.—I, 570, 573, 575, 589, 603.

*Гогенлоз-Ингельфинген*, Фридрих-Людвиг, князь (1746—1818)—прусский генерал, разбитый Наполеоном под Иеной в 1806 году.—I, 262.

*Гоенцоллерны*—прусская королевская (1415—1918) и германская императорская (1871—1918) династия.—I, 100, 101, 108, 158, 164, 180, 181, 184, 195, 192, 198, 203, 204, 233, 234, 284, 286, 304, 308, 314, 320, 322, 423, 494, 646, 701; II, 90, 164, 229, 230, 361.

*Гоенштауфены*—германская императорская династия (1138—1208 и 1215—1254).—I, 131, 481, 567.

*Гойм*, Карл-Георг-Генрих, граф (1739—1807)—прусский высший чиновник.—I, 237.

*Гольбах*, Дитрих, барон (1723—1789)—французский философ-материалист, один из виднейших участников Энциклопедии.—II, 446.

*Гольберге*, Людвиг (1684—1754)—датский писатель, «отец датской литературы», автор многочисленных сатир, драм, комедий, в которых он боролся с суевериями, схоластикой, общественной грубостью сво-

его времени. Был профессором истории в Копенгагенском университете.—II, 376.

*Гольдери*—дед Генриха Гейне.—II, 89.

*Гольдшмидт*, Курт-Вальтер (р. 1877)—немецкий критик, автор книги об Ибсене и др.—II, 310—312.

*Гольмсен*, Бьярне—совместный псевдоним немецких писателей Арно Гольца и Иоганнеса Шляфа.—II, 331, 338.

*Гольц*, барон фон дер—I, 333.

*Гольц*, Арно (1863—1929)—немецкий писатель, один из самых влиятельных представителей натурализма и поэт-лирик. Его драмы оказали большое влияние на Гергардта Гауптмана в начале его писательской деятельности.—I, 53, 93; II, 223, 333—345, 391, 478, 490—499, 511.

*Гольштейнский принц*—I, 324.

*Гомер*—мифический слепой поэт Греции, авторству которого приписывают «Илиаду» и «Одиссею».—I, 329, 398, 495, 511, 524, 535, 635; II, 134, 230, 393, 441, 457—460, 462, 470, 489.

*Гомпеш*—пфальцский министр.—I, 423.

*Гонззга*, Гетторе—герцог мантуанский.—I, 421.

*Гонкуры*, братья—Эдмон (1822—1896) и Жюль (1830—1870)—французские писатели натуралистического направления.—II, 246.

*Горацій*, Квинт Флакк (65—8 до н. э.)—римский поэт-лирик.—I, 96, 284, 288, 352, 354; II, 113, 134.

*Гормайер*, Иосиф (1782—1843)—барон, австрийский и немецкий историк, участник тирольского восстания 1809 года.—I, 253.

*Горн*, Филипп II Монморанси-Нивель (1518—1568)—граф, нидерландский дворянин, занимавший высокие государственные должности. Будучи сам католиком, отстаивал однако веротерпимость для протестантов. Герцог Альба пригласил его в Брюссель, арестовал и предал суду. Вместе со своим другом Эгмонтом Горн был казнен.—I, 549.

*Горст фон*—министр.—I, 220.

*Горький*, Максим (Алексей Максимович Пешков, р. 1869).—I, 77; II, 296—300.

*Готгельф*, Иеремия (1797—1854)—псевдоним Альберта Битциуса, швейцарского писателя натуралистического направления, описывавшего в своих повестях и рассказах крестьянский быт.—II, 215.

*Готский герцог*.—I, 585.

*Готтер*, Фридрих-Вильгельм (1746—1797)—немецкий поэт, подражавший французским поэтам и передельывавший для немецкой сцены французские драмы. Издал в 1768 году первый немецкий «Альманах муз». В Вецларе общался с Гете, Иерусалемом и др.—I, 628.

*Готтшед*, Иоганн-Христоф (1700—1766)—писатель, критик, профессор в Лейпциге, отстаивавший в своих теоретических и драматических произведениях принципы ложноклассицизма. Имя Готтшета, успешную борьбу против которого вели передовые писатели того времени и впоследствии Лессинг, сделалось синонимом педантизма и литературного консерватизма.—I, 98, 99, 139, 142, 162, 282, 346—350, 374, 403, 486, 501, 511; II, 45, 526—528.

*Гоу*, Уильям (1729—1814)—английский генерал, командовавший английскими войсками против повстанцев во время войны за независимость США. Одержав над американцами ряд побед, не сумел их использовать, за что и был смещен английским правительством.—I, 261.

*Гоувальд*, Эрнст (1778—1845)—немецкий писатель, автор слащавых псевдоромантических рассказов и пьес, так называемых «драм судьбы», в которых «рок» играет главную роль.—II, 26, 467.

**Гофер**, Андрей (1762—1810)—тирольский патриот-партизан, боровшийся с оккупантами Тироля, против которых поднял в 1809 году восстание. Бежав после поражения в горы, Гофер был предан, захвачен французами и, по приговору военного суда в Мантуе, расстрелян.—II, 14, 220.

**Гофман**—гамбургская издательская фирма в компании с Кампе.—II, 133.

**Гофман**, Франц—немецкий писатель для детей.—II, 479.

**Гофман**—фон Фаллерслебен, Август-Генрих (1798—1874)—немецкий политический поэт, автор пользовавшихся большой популярностью песен и стихотворений, в том числе знаменитой песни «Deutschland, Deutschland über alles». Примыкал к «Молодой Германии» и в 1840 году за свои «Неполитические песни» был выслан из Пруссии, куда вернулся только после 1848 года. Был профессором немецкого языка и литературы в Бреславе.—II, 120.

**Гофман**, Эрнст-Теодор-Амедей (1776—1822)—немецкий писатель-романтик и музыкант-композитор. Автор многочисленных повестей и рассказов, проникнутых фантастикой и мистикой.—II, 155, 175.

**Гоцци**, Карло, граф (1720—1806)—итальянский драматург, автор комедий, в которых продолжал традиции комедии dell'arte в противовес новой итальянской драматургии, во главе которой стоял Гольдони.—I, 694.

**Гош**, Лазарь (1768—1797)—французский генерал эпохи Великой революции, вышедший из низов и совершенно необразованный, но отличавшийся блестящими военными дарованиями.—I, 264.

**Граббе**, Христиан-Дитрих (1801—1836)—немецкий драматург.—II, 24—32. 94. 376.

**Грахи**, братья Тиберий и Кай (II в. до н. э.)—римские политические деятели.—II, 464.

**Гревениц**—фаворитка герцога вюртембергского Эбергарда-Людвига.—I, 562, 568.

**Грез**, Жан-Батист (1725—1805)—французский художник.—II, 468.

**Греллинг**, Рихард (1853—1929)—немецкий публицист, пацифист, автор книги «Я обвиняю» (1915), в которой он изобличал германское правительство, как виновное в войне 1914 года.—II, 406.

\* **Греч**, Роберт (р. 1882)—немецкий журналист, бывший редактор «Дрезденской народной газеты».—I, 77.

**Гризбах**, Иоганн-Якоб (1745—1812)—протестантский богослов, автор критического исследования Библии.—I, 629.

**Гризебах**, Эдуард фон (1845—1906)—немецкий писатель и историк литературы, последователь Шопенгауэра, сочинения которого издал.—I, 23, 130.

**Грильпарцер**, Франц (1791—1872)—австрийский драматург, эстетик и критик.—I, 24; II, 33—38, 138, 371, 405.

**Гриммы**, братья Яков (1785—1863) и Вильгельм (1786—1859)—немецкие ученые-фольклористы, собравшие и издавшие немецкие народные сказки. Яков Гримм был основателем германистики. Оба брата были профессорами Геттингенского университета, откуда были уволены в числе семи профессоров за протест против отмены конституции ганноверским королем в 1837 году.—I, 371, 410, 448; II, 105.

**Грольман**, Карл фон (1777—1843)—прусский генерал, сотрудник Шарнгорста и участник освободительной войны 1813—1815 гг.—I, 213, 267.

**Гросс**, Христиан—издатель сочинений Лессинга.—I, 115, 143, 428, 456.

**Гроссе**, Эмиль—издатель собрания сочинений Лессинга.—I, 355.

*Гроций*, Гуго (1583—1645)—голландский ученый и государственный деятель, основатель науки международного права (книга «О праве войны и мира»).—I, 304.

*Грумбков*, Фридрих-Вильгельм фон (1678—1739)—прусский генерал-фельдмаршал и министр, приближенный короля Фридриха-Вильгельма I.—I, 157.

*Грюн*, Анастасиус—псевдоним австрийского поэта-лирика, графа Александра фон Ауэрсперга (1806—1876).—II, 17, 22.

*Грюн*, Карл (1817—1879)—немецкий радикальный публицист, теоретик так называемого «Истинного социализма», т. е. абстрактно-философского учения, пытавшегося обосновать социализм на этических принципах. Деятельность Грюна, вредная как для буржуазно-радикального движения, благодаря своему отрицанию борьбы за буржуазные свободы, так и для рабочей революции, которую она сбивала с правильного пути развития, вызвала резкую и беспощадную борьбу со стороны Маркса и Энгельса.—I, 59, 707, 709; II, 444.

*Гуарте*, Хуан (1520—1580)—испанский врач.—I, 353.

*Губен*, Генрих (р. 1875)—немецкий профессор, биограф Гуцкова, автор книги «Роман жизни Вит фон Деринга» и др.—II, 39—44.

*Губер*—советник в Касселе.—I, 376.

*Губер*, Людвиг-Фердинанд (1764—1804)—немецкий драматург и критик.—I, 612, 615, 617, 618, 622, 623, 629.

*Гувюион Сен-Сир*, Лоран, маркиз (1764—1830)—французский маршал, выслужившийся из солдат, по первоначальной своей профессии художник-миниатюрист.—I, 264.

*Гуго*, Густав (1764—1844)—немецкий ученый-юрист, профессор Геттингенского университета, основатель исторической школы в юриспруденции.—I, 62, 63; II, 160.

*Гумбольдт*, Александр фон (1769—1859)—немецкий естествоиспытатель и путешественник, писатель, энциклопедически образованный человек, одна из центральных фигур берлинского образованного круга его времени.—I, 667; II, 457.

*Гумбольдт*, Фридрих-Вильгельм фон (1767—1835)—брат Александра Гумбольдта, друг Шиллера и Гете, прусский государственный деятель либерального направления. Универсально образованный человек, Гумбольдт проложил новые пути в лингвистике своими исследованиями языка басков и яванцев.—I, 618, 635, 636, 661, 662, 664, 665, 667, 668, 671, 672; 679, 682, 689, 697, 708, 709; II, 457.

*Гумпертц*, Герц-Мозес—банкир.—I, 273, 274.

*Гурауэр*, Готтшальк-Эдуард (1809—1854)—немецкий историк литературы, профессор Бреславльского университета, дополнивший биографию Лессинга, написанную Данцилем.—I, 142, 143, 149, 335, 347.

*Гус*, Ян (1369—1415)—чешский реформатор, сожженный на костре по приговору Констанцкого собора.—II, 23.

*Густав-Адольф* (1594—1632)—король шведский, вожь протестантов в тридцатилетнюю войну, убитый в бою под Люценом.—I, 20, 635.

*Гуттен*, Ульрих фон (1488—1523)—один из крупнейших гуманистов Германии, поэт и сатирик, борец против засилья феодальных князей и католической церкви.—I, 169, 282, 298, 308, 343, 402, 562, 590, 742; II, 15, 21, 364, 365, 407, 486, 524.

*Гуцков*, Карл (1811—1878)—немецкий публицист и драматург, глава «Молодой Германии»; писал также романы и повести.—I, 23, 463; II, 39—43, 45—57, 114, 116, 117, 123, 142, 156, 182, 212, 213, 305, 484.

*Гюлих*—историк.—I, 179.



*Давесон, Александр*—I, 119.

\* *Давид, Эдуард* (р.1863)—немецкий социал-демократ, один из виднейших теоретиков и деятелей ревизионизма, в дни мировой войны ревностнейший социал-шовинист, книгу которого «Социал-демократия в мировой войне» Ленин иронически называл «евангелием социал-шовинизма». С 1903 года был членом рейхстага. В 1919 году—председатель Веймарского национального собрания. В 1919—1920 гг. министр внутренних дел германского правительства. После Капповского путча ушел из общегерманского кабинета и был министром в Гессене.—I, 11.

*Дакоста, Уриель* (1594—1647)—португальский еврей. Воспитанный в католицизме, но не удовлетворенный им, перешел в еврейство в Амстердаме, куда переселился в поисках «истинной веры»; однако, убедившись в несоответствии раввинской практики его идеалу религии, написал книгу, опровергающую Талмуд; отлученный за эту ересь от синагоги, принес формальное покаяние, но потом вновь был отлучен; под влиянием тяжелой нужды, связанной с положением отверженного, в третий раз вернулся в синагогу и, подвергшись крайне унижительному обряду публичного покаяния, застрелился. Его судьба послужила Гущкову сюжетом для драмы «Уриель Акоста».—II, 55, 57.

*Даламбер, Жан* (1717—1783)—французский математик и философ-позитивист, вместе с Дидро с 1750 года редактор «Энциклопедии», к которой написал вводную статью.—I, 160.

*Дальберг, Вольфганг-Гериберт, барон* (1750—1806)—интендант (директор) придворного театра в Маннгейме, где в первый раз поставил «Разбойников» Шиллера.—I, 584—586, 591—594, 597, 604—608, 610, 621, 622, 628, 646.

*Дальберг, Карл-Теодор, барон* (1744—1817)—архиепископ майнцский, владетельный духовный князь.—I, 631, 642, 644, 667; II, 206.

*Дальман, Фридрих-Христоф* (1785—1860)—немецкий историк, профессор в Геттингене. После увольнения в 1837 году, вместе с Гриммами и четырьмя другими профессорами,—профессор в Бонне.—I, 138.

*Дамм*—ректор кельнской гимназии.—I, 329.

*Данциель, Роланд* (1819—1855)—врач, участник кельнского процесса коммунистов.—I, 71.

*Даннекер, Иоганн-Генрих* (1758—1841)—немецкий скульптор, находившийся под сильным влиянием Кановы. Сделанный им портретный бюст Шиллера, о котором говорится у Меринга, является одной из лучших его работ.—I, 653.

*Данте, Алигьери* (1265—1321)—итальянский поэт, «Божественная комедия» которого является художественным выражением средневекового миропонимания. «Колоссальная фигура», по выражению Маркса и Энгельса («Коммунистический манифест»), Данте «является последним поэтом средних веков и первым поэтом нового времени». Вместе с Сервантесом был, по словам Лафарга и В. Либкнехта, любимейшим писателем Маркса.—II, 14, 130, 454, 458.

*Дантон, Жорж-Жак* (1759—1794)—один из виднейших деятелей Великой французской революции, глава клуба кордельеров, оппортунист и противник Робеспьера. Гильотинирован в 1794 году.—I, 646; II, 43.

*Данцель, Теодор-Вильгельм* (1818—1850)—немецкий историк литературы, приват-доцент Лейпцигского университета, автор книг о Готтшеде и Лессинге.—I, 120, 132, 139, 140, 142, 143, 149, 315, 335, 339, 346—349, 356.

*Дарвин, Чарльз* (1809—1882)—английский натуралист, основатель эволюционной теории происхождения видов.—I, 699; II, 467, 506.

*Дасдорф*—издатель писем Винкельмана.—I, 395.

*Даун*, Леопольд-Иосиф, граф (1705—1766)—австрийский фельдмаршал, победитель Фридриха II при Коблене и Гохкирхе.—I, 103, 269—271, 277.

*Дахерден*, Каролина фон—девичья фамилия жены Вильгельма фон Гумбольдта.—I, 662.

*Деббелли*, Карл-Теодор (1727—1793)—немецкий актер и антрепренер, поставивший в первый раз на берлинской сцене «Натана Мудрого» Лессинга.—I, 385, 397.

*Девкалион*—сын Прометея, герой греческого мифа о потопе. Спасшись от всемирного потопа со своей женой Пиррой в ковчеге, пристал к вершине Парнаса, где принес жертву Зевсу. Последний разрешил старым супругам воссоздать человеческий род. Девкалион и Пирра, не оглядываясь, бросали за спину камни, превращавшиеся у Девкалиона в мужчин и у Пирры в женщин.—I, 572.

*Дельбрюк*, Ганс (1848—1929)—немецкий историк, автор «Истории военного искусства в рамках политической истории», «Всеобщей истории» и др.—I, 106, 107, 112, 261, 262.

*Денгоф*, София-Юлиана-Фредерика, графиня (1768—1834)—любовница прусского короля Фридриха-Вильгельма II, вскоре замененная графиней Лихтенау.—I, 255, 311.

*Дессау*, Леопольд (1676—1747)—принц ангальт-дессауский, прусский генерал, служивший при Фридрихе-Вильгельме I и Фридрихе II.—I, 164, 196, 210, 250.

*Дессауский герцог*.—I, 507.

*Детуш*, Филипп (1680—1754)—французский драматург, автор комедий.—I, 402.

\* *Дешиер*, Карстен-Генрих (р. 1872)—редактор отдела фельетонов в официальной газете германской социал-демократии «Форвертс».—I, 77.

*Джонс* сэр—имеется в виду герой шекспировских пьес сэр Джон Фальстаф.—I, 406.

*Дигерри*—майор, флигель-адъютант.—I, 382, 383.

*Дидро*, Дени (1713—1784)—французский философ-материалист, один из соиздателей «Энциклопедии» и один из виднейших деятелей эпохи Просвещения.—I, 31, 48, 86, 141, 352, 354, 358, 382, 405, 496, 512, 600, 606, 611, 656; II, 246—248, 290, 458, 461, 468.

*Диккенс*, Чарльз (1812—1870)—английский романист реалистического направления.—I, 77; II, 181, 235—240.

*Димитрий*—см. Лжедимитрий.

*Дингельштедт*, Франц фон (1812—1881)—поэт и режиссер, примыкавший к «Молодой Германии», с 1870 года директор венского Бургтеатра.—II, 120.

*Дириг*—фамилия братьев-фабрикантов в Лангенбилау (Силезия).—II, 349—356.

*Дитц*—издатель Меринга.—I, 96.

*Дитцен*, Иосиф (1828—1888)—немецкий философ-материалист и социалист, самоучка, рабочий-кожевник, самостоятельно пришедший к марксизму. Маркс, Энгельс, называвший Дитцена «пролетарским философом», и Ленин высоко его ценили, несмотря на то, что он иногда сбивался в идеализм и агностицизм.—I, 44.

*Додэ*, Альфонс (1840—1898)—французский романист натуралистической школы.—II, 246.

*Дона*, Александр, граф (1661—1728)—прусский генерал-фельдмаршал.—I, 199.

*Дорвицль фон*—прусский министр.—I, 393, 394.  
*Достоевский*, Федор Михайлович (1821—1881)—русский писатель.—II, 290.

*Дрегер*—автор книги о Мундте.—II, 44.

*Дрейер*, Макс (р. 1862)—немецкий драматург и романист.—II, 427.

*Дрейфус*, Альфред (р. 1859)—капитан французского генерального штаба, еврей по происхождению, невинно обвиненный националистами в шпионаже в пользу Германии и Италии и осужденный на каторгу. В деле его реабилитации сыграл большую роль Эмиль Зола.—II, 247, 248.

*Дройзен*, Иоганн-Густав (1808—1884)—немецкий историк, профессор Берлинского университета, член Франкфуртского парламента в 1848 году, сторонник «малой» Германии.—I, 143, 262; II, 169.

*Дука*—австрийский военный советник.—I, 263.

*Дулмер*, Эдуард (1809—1853)—немецкий поэт и историк, биограф поэта Христиана-Дитриха Граббе.—II, 25.

*Дюбарри*, Мария-Жанна (1743—1793)—любовница Людовика XV, казненная при терроре.—I, 291.

*Дюбок*, Юлий (1829—1903)—немецкий писатель-публицист.—I, 15; II, 473, 486, 500, 502.

*Дюкло*, Шарль-Пино (1704—1772)—французский моралист, остроумный собеседник в парижских салонах.—I, 253.

*Дюма-сын*, Александр (1824—1895)—французский романист и драматург, автор известного романа и пьесы «Дама с камелиями».—II, 324, 408.

*Дюмлер*—издатель.—II, 95.

*Дюмурье*, Шарль-Франсуа (1739—1823)—французский генерал, победитель пруссаков при Вальми и австрийцев при Жемаппе в 1792 году, изменивший революции и перебежавший в 1793 году к австрийцам после безуспешной попытки увлечь войска к выступлению против Конвента.—I, 264.

*Дюна и Лонвивиль*, Жан, граф (1402—1468)—батард Орлеанский. Шиллер вывел его в своей «Орлеанской девице».—I, 686.

*Дюнцер*, Генрих (1813—1901)—немецкий литературовед, автор многочисленных, но незначительных книг по истории немецкой литературы.—I, 281, 538, 541.

*Дюрер*, Альбрехт (1471—1528)—германский художник, гравер, скульптор и архитектор, один из самых крупных представителей эпохи Возрождения и Гуманизма.—II, 307, 471, 472.

*Дюринг*, Евгений (1833—1921)—немецкий философ, математик и экономист, доцент Берлинского университета, отстраненный от преподавания за резкое обвинение Гельмгольца в присвоении себе приоритета открытия закона сохранения энергии. Философия Дюринга, вульгарно материалистическая и механистическая, с большой примесью контовского позитивизма, а равно его социально-экономические взгляды были подвергнуты Энгельсом уничтожающей критике в «Анти-Дюринге».—I, 116, 247, 263, 393, 408.

*Еврипид* (486—406 до н. э.)—греческий драматург, в трагедиях которого психология героев и, в связи с этим, проблема личности играют значительно большую роль, чем у Эсхила и Софокла. Поэтому он оказал большее, чем они, влияние на драматургию нового времени.—I, 635, 708.

*Екатерина II* (1729—1796)—русская императрица, правившая с 1762 года.—I, 226, 258.

*Елизавета* (1533—1603)—королева английская с 1558 года, дочь Генриха VIII и Анны Болейн.—I, 175, 406, 683.

*Елизавета* (1545—1568)—королева испанская, жена короля Филиппа II, героиня драмы Шиллера «Дон Карлос». В действительности никакой любовной связи между нею и ее пасынком Карлосом не было.—I, 622.

*Елизавета Петровна* (1709—1761)—русская императрица с 1741 года, дочь Петра I.—I, 257, 258, 382.

*Ерузалем*, Иоганн-Фридрих-Вильгельм (1709—1789)—придворный проповедник в Брауншвейге, отец Карла-Вильгельма Ерузалема.—I, 460.

*Ерузалем*, Карл-Вильгельм (1747—1772)—брауншвейгский секретарь при суде в Вейцле. Его самоубийство послужило для Гете темой «Страданий молодого Вертера».—I, 426.

*Жанна д'Арк*—см. Иоанна д'Арк.

*Жан-Поль*—см. Рихтер.

*Жером Бонапарт* (1784—1860)—король вестфальский, младший брат Наполеона I.—I, 722.

\* *Жид*, Шарль (1847—1932)—французский экономист.—I, 66.

*Жишка*, Ян (ок. 1360—1424)—вождь гуситов.—II, 23.

*Жорес*, Жан (1859—1914)—французский политический деятель и историк, вождь французской социалистической партии, замечательный оратор. Убит роялистом Виленом накануне начала империалистической войны.—I, 102.

*Закжевский*—автор книги о прусской налоговой системе XVIII века.—I, 200.

*Зальдери*—прусский офицер.—I, 383, 392.

*Зандфосс*, Франц (1833—1913)—германист и историк литературы, писавший под псевдонимом Ксантиппа.—I, 117, 118, 120, 286, 460; II, 493, 494, 497.

*Зауэр*, Август (1855—1924)—австрийский литературовед, профессор немецкого университета в Праге.—I, 98—101, 108.

*Зедлиц фон*—министр юстиции при Фридрихе II.—I, 147.

*Зейдель*—I, 240.

*Зейдлиц*, Фридрих-Вильгельм (1721—1773)—кавалерийский генерал в армии короля Фридриха II. Выделялся из среды прочих генералов своего времени отрицательным отношением к палочной дисциплине и заботливостью о солдатах.—I, 210, 271.

*Зейферт*—пастор, зять фабриканта Дирига.—II, 349.

*Зекендорф*, граф фон—гофмаршал императрицы Виктории, жены германского императора Фридриха III.—II, 193.

*Зеккендорф*, Фридрих-Генрих, имперский граф (1673—1763)—германский фельдмаршал-лейтенант, в 1726—1735 гг. имперский посол в Берлине. В 1758 году, давно уже в отставке, был арестован по приказу Фридриха II за враждебную Пруссии переписку с Веной.—I, 157, 250.

*Землер*, Иоганн-Соломон (1725—1791)—протестантский богослов, профессор в Галле, в начале своей деятельности pietист, затем рационалист и главный в свое время представитель библейской критики.—I, 421, 445.

*Земпер*, Готфрид (1803—1879)—немецкий архитектор и искусствовед, строитель музея в Дрездене.—II, 140.

*Зеббен*—дочь палача.—II, 91.

*Зибель*, Генрих фон (1817—1895)—немецкий историк, профессор в Бонне, Мюнхене и Марбурге, автор многочисленных исторических тру-



дов, основатель и редактор «Исторического журнала» и политический деятель (национал-либерал).—I, 97, 102, 103, 106, 107, 113, 420.

*Зигмунд*, Эмма—см. Гервег, Эмма.

*Зикинген*, Франц фон (1481—1523)—немецкий рыцарь-разбойник, провоевавший всю свою жизнь. Сторонник реформации и вождь рыцарской войны против князей. Послужил прототипом для драмы Лассаля «Франц фон Зикинген», подвергнутой Марксом критическому разбору в письме к автору.—I, 177; II, 364, 365, 486.

\* *Зиммель*, Георг (1858—1918)—немецкий философ-идеалист, профессор в Берлине и Страсбурге, в начале своей деятельности кантианец, впоследствии релятивист и один из виднейших представителей так называемой «философии жизни», из которой вышел целый ряд направлений, идеологически обслуживающих империализм и современный национал-социализм.—I, 47.

*Зиммерн*—английский биограф Мессинга.—I, 281.

\* *Зимсен*, Анна (р. 1882)—немецкая писательница и педагог, социал-демократка.—I, 8.

*Зола*, Эмиль (1840—1902)—французский романист, глава натуралистической школы.—I, 54, 66, 67, 77; II, 244—248.

*Зомбарт*, Вернер (р. 1863)—немецкий ученый-экономист, профессор в Бреславле и Берлине, автор многочисленных книг по политической экономии и истории хозяйства, типичный эклектик.—I, 101.

*Зонненфельс*, Иосиф, барон (1732—1817)—австрийский юрист, выступивший в 1755 году с печатным протестом против пыток, под влиянием которого Мария-Терезия отменила пытки.—I, 399.

*Зорге*, Фридрих-Альберт (1828—1906)—немецкий революционер, участник баденского восстания 1849 года. Эмигрировал в Швейцарию, с 1852 года жил в Америке, был секретарем I Интернационала с 1872 года.—II, 222.

*Зорма*, Агнеса (1865—1927)—немецкая актриса.—II, 262.

*Зудерман*, Герман (1857—1928)—немецкий драматург и романист.—II, 243, 314—332, 413, 421, 424.

*Зульцер*, Иоганн-Георг (1720—1779)—учитель гимназии в Берлине. Рационалист, составитель имевшего большое значение для своего времени словаря эстетических понятий под названием «Общая теория изящных искусств».—I, 162, 329, 330, 349, 360, 376, 392, 394.

*Зуфан*, Бернгард (1845—1911)—директор Гете-Шиллеровского архива в Веймаре, издатель полного критического издания собрания сочинений Гердера и веймарского издания сочинений Гете.—I, 459, 460.

*Зюсмильт*, Иоанн-Петер (1707—1767)—пробст, основатель науки статистики населения.—I, 161, 162, 376.

*Зюсс-Оппенгеймер* (1692—1738)—известный в истории под именем «еврея Зюсса» вюртембергский финансист и спекулянт, доверенный герцога вюртембергского Карла-Александра, снискавший всеобщую ненависть населения всевозможными вымогательствами, в изобретении которых был неистощим. После смерти Карла-Александра был арестован, судом и публично повешен в клетке, выставленной на площади в Штутгарте.—I, 562, 589.

*Ибсен*, Генрик (1828—1906)—норвежский драматург-реалист, к концу жизни писавший пьесы, проникнутые символизмом и мистикой.—I, 61, 67, 95; II, 36, 191, 249—282, 285, 379, 394, 409, 411, 423, 452, 467, 468, 473, 481.

*Иенс*—майор, военный историк.—I, 165, 184, 212, 213, 260, 419.

*Иерике, Оскар*—немецкий писатель, сотрудник Арно Гольца.—II, 344.

*Ильза*—ими, которым Густав Фрейтаг называл свою третью жену—Анну Стракош.—II, 186—188, 191, 193, 195.

*Иммерман, Карл* (1796—1840)—немецкий романист и драматург, романтик, певец идеалов патриархального крестьянства.—I, 557; II, 11, 13, 14, 31, 32, 95, 106, 107.

*Иннокентий III*—римский папа с 1198 по 1216 год.—II, 22.

*Иоанн Безземельный* (1167—1216)—английский король, у которого английские бароны вынудили подписание так называемой «Великой хартии вольностей», т. е. документа, ограждавшего права помещельного дворянства от королевской узурпации (1215).—II, 460.

*Иоанна (Жанна) д'Арк* (1412—1431)—крестьянская девушка из деревни Домреми в Лотарингии, с детства подверженная религиозным галлюцинациям. Под влиянием «небесных» голосов, приказывавших ей освободить Францию от английского нашествия, явилась ко двору и убедила короля начать энергичное сопротивление. В 1429 году увлекла на штурм Орлеана французское войско, воодушевленное присутствием «святой». Отсюда ее прозвище «Орлеанская дева». Во время дальнейших военных действий была взята в плен бургунами и выдана англичанам, которые обвинили ее в колдовстве и ереси и сожгли на костре в Руане. Шиллер сделал ее героиней своей драмы «Орлеанская дева».—I, 684—686.

*Иоахим I Нестор* (1484—1535)—курфюрст бранденбургский, претендент на императорский трон при выборах 1519 года, противник Лютера.—I, 250.

*Иоахим II Гектор* (1505—1571)—курфюрст бранденбургский, сын Иоахима Нестора, введший в Бранденбурге реформацию 1539 года и приобретший в 1563 году права на Пруссию.—I, 180, 183, 299, 321.

*Йордан*—друг Фридриха II.—I, 394.

*Йордан*, Вильгельм (1819—1904)—немецкий поэт и литературовед, член Франкфуртского парламента 1848 года.—II, 477, 493.

*Йорк фон Вартебург, Иоганн-Давид-Людвиг* (1759—1830)—пруссский фельдмаршал.—I, 64, 216, 263, 267, 268, 382.

*Иосиф*—по библейскому сказанию, сын Иакова, отвергший любовь Пентефрии, жены египетского вельможи.—I, 351.

*Иосиф II* (1741—1790)—император германский, сын, соправитель и преемник Марии-Терезии, один из виднейших представителей просвещенного абсолютизма; пытался реформировать государственный строй империи путем централизации управления; издал указ о веротерпимости; стремился к более справедливому распределению налогов между различными классами населения и вызвал ожесточенное сопротивление со стороны католической церкви и австрийского дворянства, недовольного умалением своих прав.—I, 422, 424, 605.

*Ирвинг, Вашингтон* (1783—1859)—северо-американский писатель.—II, 101.

*Ирнгам, лорд*.—I, 417.

*Ирод, Антипа*—царь иудейский (с 4 до н. э. по 37 н. э.), которому евангельское сказание приписывает зверское истребление вифлеемских младенцев мужского пола, чем он хотел обезопасить себя от появления из их среды будущего претендента на Иудейское царство, т. е. Иисуса, который был ему предсказан. Имя Ирода стало нарицательным для неразборчивых в средствах правителей. Поэтому Шиллер применил его к герцогу Карлу-Евгению Вюртембергскому.—I, 572.

*Исаак, Мозес*—еврейский банкир.—I, 273, 274.

*Итцис*, Даниель—еврей-ростовщик.—I. 273, 274, 327, 361, 456.  
*Иффланд*, Август-Вильгельм (1759—1814)—немецкий актер, превосходный исполнитель шекспировского репертуара и первый исполнитель роли Франца Моора в «Разбойниках» Шиллера. Писал также имевшие большой успех комедии и мелодрамы.—I, 358, 585, 586, 594, 599, 606, 673, 694.

*Ицциус*, Квинтус (собственно Гиннар)—полковник.—I. 388, 392—397.

*Казимир*—маркграф.—II. 363.

*Кайзер*—социал-демократ.—I. 24.

*Кайзерлинг*—друг Фридриха II.—I, 394.

*Калас*, Жан (1698—1762)—тулузский купец, протестант, ложно обвиненный католическими попами в убийстве сына, собиравшегося якобы перейти в католичество. Несмотря на отсутствие доказательств, Калас был осужден и казнен, а другой его сын и дочери заключены монахами в монастырь. В дело вмешался Вольтер, в брошюре «О религиозной терпимости» доказавший, что Калас пал жертвой изуверства, и возбудивший в его пользу общественное мнение. Процесс был пересмотрен Парижским парламентом, и Калас с семьею были признаны невиновными.—I, 741; II, 247.

*Кальб*, Шарлотта фон, урожд. Маршалк фон Остгейм (1761—1843)—предмет любви Шиллера. Была впоследствии близка с Гёльдерлином, жившим в ее имении в качестве воспитателя ее детей, и с Жан-Полем Рихтером.—I, 608, 609, 613, 614, 620—622, 627, 628, 630, 642, 659.

*Кальб*—муж Шарлотты фон Кальб.—I, 630.

*Кальвин*, Жан (1509—1564)—жюневский реформатор, основатель протестантского вероучения, называемого по его имени кальвинизмом.—I, 174.

*Кальдерон де ла Барка*, Педро дон (1600—1681)—испанский драматург, автор многочисленных драм и мистерий.—I, 729—735; II, 36, 107, 376.

*Кальдорф*—псевдоним Роберта Весельефта.—II, 109.

*Кальктейн*—губернёр кронпринца Фридриха, будущего короля Фридриха II.—I, 164.

*Камбелль*, лорд.—I, 740.

*Кампе*, Иохим-Георх (1748—1813)—педагог филантрофически-рационалистического направления и писатель для детей, автор переделки для детского возраста «Робинзона Крузо» Дефо. Меринг имеет в виду две его книги: «Словарь немецкого языка» и «Словарь для объяснения и припомощения к немецкому языку проникших в него иноязычных выражений».—I, 669; II, 526—528.

*Кампе*, Юлиус (1792—1867)—гамбургский издатель (в компании с Гоффманом), издававший книги передовых немецких писателей того времени—Гупкова, Гейне, Берне и других.—II, 48, 100, 104, 117, 119, 122, 123, 126, 133.

*Каннинг*, Джордж (1770—1827)—английский политический деятель, многократно занимавший министерские посты и в 1827 году—премьер-министр. Во внутренней политике консерватор и противник парламентской реформы, во внешней—продолжатель Питта и Кестльри. Несмотря на свой консерватизм, поддерживал восставшие против Испании ее южно-американские колонии, греческое восстание против турецкого владычества и революционное движение в Португалии, направленное против королевского абсолютизма.—II, 104.

*Кант*, Эммануил (1724—1804)—немецкий философ-идеалист, начавший собою ряд философов немецкого идеализма, который нашел свое за-



вершение в лице Гегеля.—I, 41—45, 47—52, 56—58, 60, 135, 241, 362, 430, 451, 456, 466, 468, 510, 511, 516, 517, 520, 521, 528, 614, 616, 629, 646, 647, 649, 657, 662, 663, 671, 680, 697, 699; II, 110, 304, 434—443, 445, 449, 452, 455, 458, 462, 464, 468, 470—472, 480, 503, 507, 509, 535.

*Каприви*, Лео, граф фон (1831—1899)—генерал, второй канцлер Германской империи (с 1890 по 1894).—I, 213.

*Карл Великий* (742—814)—король франков и император (с 800 года) Западной Римской империи.—II, 164, 393.

*Карл V* (1500—1558)—король испанский и император германский с 1519 по 1555 год. В тексте указан Мерингом ошибочно, так как не он женил герцога Ульриха вюртембергского на принцессе Сабине, а его дед и предшественник на императорском троне Максимилиан I. В год этой свадьбы Карлу было всего 11 лет, и Сабина приходилась ему не племянницей, а двоюродной теткой.—I, 176, 563, 733.

*Карл VI* (1685—1740)—германский император с 1711 года, отец императрицы Марии-Терезии.—I, 563.

*Карл VII* (1697—1745)—курфюрст баварский с 1726 года и император германский с 1742.—I, 170.

*Карл VII* (1403—1461)—король французский, коронованный Жанной д'Арк в Реймсе в 1429 году.—I, 687.

*Карл XII* (1682—1718)—король шведский, разбитый Петром I под Полтавой в 1709 году.—I, 249, 314, 372.

*Карл I* (1713—1801)—герцог брауншвейг-вольфенбюттельский (с 1735).—I, 290.

*Карл-Август* (1757—1828)—великий герцог саксен-веймар-эйзенахский, при котором Гете был первым министром. Был одним из наиболее просвещенных государей того времени.—I, 57, 286, 304, 515, 518, 525, 610, 611, 615, 625, 626, 642, 644, 646, 654, 659, 677, 681, 687, 697.

*Карл-Александр* (1684—1737)—герцог вюртембергский с 1733 года. Был чрезвычайно непопулярен вследствие своей расточительности и связанных с нею тяжелых налогов, от которых страдало население. При нем в качестве финансиста состоял Зюсс-Оппенгеймер (см.).—I, 562, 618.

*Карл-Вильгельм-Фердинанд* (1735—1806)—герцог брауншвейгский, племянник Фридриха II, прусский генерал, неспособный главнокомандующий в 1792—1793 гг. в войне против революционной Франции и в 1806 году против Наполеона. Отсюда ироническое замечание Меринга о том, что Карл так же походил на Фридриха, как Иена (поражение Карла Наполеоном) на Росбах (победа Фридриха над французами).—I, 289—291, 415, 416, 456, 623.

*Карл-Евгений* (1728—1793)—герцог вюртембергский, известный своей расточительностью, жестокостью и самодурством. После смерти жены, племянницы короля Фридриха II, женился на своей фаворитке Франциске Гогенгейм.—I, 560, 563, 564, 568, 569, 572—575, 581, 582, 591, 597, 610, 623, 626, 653, 687, 697, 708.

*Карл-Людвиг-Иоанн* (1771—1847)—эригерцог австрийский, сын императора Леопольда II, талантливый полководец, одержавший над Наполеоном победу при Асперне в 1809 году.—I, 721.

*Карл-Теодор* (1724—1799)—курфюрст пфальтский.—I, 585.

*Карлейль*, Томас (1795—1881)—английский историк и моралист, автор «Истории французской революции», в которой, как и в других своих исторических и историко-философских книгах, стоял на точке зрения признания за личностью исключительной роли в истории.—I, 127, 155, 255, 331, 338, 339, 741, 744; II, 507.

*Карльтон*, Гью—английский генерал.—I, 261.



*Карно, Лазарь* (1753—1823)— французский политический деятель и ученый инженер, якобинец, член Конвента и Комитета общественного спасения, организатор побед революции над европейскими коалициями.— I, 264.

*Кассий, Лонгин*—организатор вместе с Марком Брутом убийства Цезаря, «последний римлянин», по отзыву Брута. После битвы при Филиппах покончил с собой.—I, 658.

*Катиллина, Люций-Сергий* (ок. 108—62 до н. э.)— глава заговора против римского сената, разоблаченный Цицероном, вынужденный бежать из Рима и павший в бою с войсками сената.—I, 598.

*Катт, Анри де*—лектор Фридриха II.—I, 332.

*Катте, Ганс-Герман фон* (1704—1730)—друг молодости кронпринца Фридриха, впоследствии короля Фридриха II; кавалерийский офицер. Король Фридрих-Вильгельм I, отец Фридриха, предал его суду за попытку помочь бегству кронпринца из Пруссии и казнил.—I, 204.

*Катч*—генерал-аудитор.—I, 194.

*Кауниц, Венцель-Антон-Доминик* (1711—1794)—австрийский дипломат и государственный канцлер с 1753 года, организовавший союз Австрии с Францией и Россией против Пруссии. Присоединил к Австрии Польскую Галицию, Буковину и Иинский округ.—I, 269, 422.

*Каутский, Карл* (р. 1854)—немецкий экономист, историк, публицист и политический деятель, социал-демократ; его борьба с ревизионизмом Бернштейна, Давида и др. носила половинчатый и компромиссный характер. С момента обостренной классовой борьбы в Европе занял центристскую позицию, которую удерживал и во время мировой войны, проявляя в своих высказываниях и действиях «социализм на словах и шовинизм на деле» (Ленин). Ренегатство Каутского приняло совершенно откровенные формы после революции 1918 года, когда в качестве одного из «вождей» Независимой социал-демократической партии он сделал все возможное, чтобы угасить революционный подъем германского пролетариата. Непримируемый и заклятый враг СССР, не останавливающийся ни перед какой клеветой на коммунистическую партию и натравливающий на СССР международную буржуазию.—I, 17, 172, 186.

*Квинтус*—см. Цицилус Квинтус.

*Китцовы*—бранденбургские феодалы.—I, 185, 320.

*Кекериц*—генерал-адъютант.—I, 717.

*Келлер, Готфрид* (1815—1882)—профессор Боннского университета, революционный демократ, участник Баденского восстания 1849 года, раненный в бою с правительственными войсками и приговоренный к пожизненному заключению. С помощью Карла Шульца бежал из крепости Шпандау в Америку, откуда переехал в Лондон, а затем в Цюрих. Писал стихи.—I, 77; II, 178, 230, 533, 538.

*Кене, Франсуа* (1694—1774)—французский экономист, придворный врач, один из виднейших физиократов.—I, 255.

*Кениг, Амалия*—падчерица Лессинга, дочь Евы Кениг.—I, 449, 484.

*Кениг, Ева*, урожд. Ган (1736—1778)—жена гамбургского купца, после смерти которого вышла за Лессинга (1776). Умерла два года спустя, после неудачных родов, вместе с новорожденным ребенком.—I, 289, 413, 415, 421, 423, 424.

*Кениг, Иоганн-Ульрих* (1688—1744)—придворный поэт саксонского курфюрста, составитель льстивых од и поэм. Писал также оперные либретто.—I, 126.

*Кениг*—голландский профессор.—I, 333.

*Кениг*—автор «Опыта истории Берлина».—I, 209.

*Кенке*, Рудольф-Анастасиус (1813—1870)—немецкий историк.—  
I, 714.

*Кернер*, Карл-Теодор (1791—1813)—немецкий поэт и драматург, под-  
ражавший Шиллеру.—II, 20.

*Кернер*, Христиан-Готфрид (1756—1831)—друг Шиллера, отец поэта  
Карла-Теодора Кернера.—I, 558, 612—614, 616—620, 623, 624, 627, 628,  
630, 632—636, 638, 640, 641, 643, 644, 646—648, 657, 659, 660, 667,  
671, 676, 679, 682, 684, 688, 690, 696, 697.

*Кернер*, Юстин (1786—1862)—немецкий поэт.—II, 138.

*Керте*, Вильгельм (1776—1846)—немецкий историк литературы, био-  
граф своего дяди Глейма.—I, 132.

*Кестлин*—биограф Лютера.—I, 345.

*Кестнер*—профессор математики Лейпцигского университета.—I, 317.

*Кестнер*, Иоганн-Христиан (1741—1800)—муж Шарлотты Буф.—I, 525.

*Кинкель*, Готфрид (1815—1882)—немецкий поэт и политический эми-  
грант, участник Баденского восстания 1848 года, впоследствии бисмаркиа-  
нец.—I, 70—72; II, 209.

\* *Кинкель*, Иоганна, урожд. Моккель (1810—1858)—жена (во втором  
браке) немецкого профессора-эмигранта Готфрида Кинкеля; музыкантша  
и писательница.—I, 71.

*Киолбасс*—депутат прусского национального собрания.—II, 184.

*Кирхейзен*—берлинский президент.—I, 274.

*Киртман*, Юлий фон (1802—1884)—юрист, философ и политик, депу-  
тат партии центра в прусском ландтаге и германском рейхстаге. За лек-  
цию «О коммунизме в природе», в которой настаивал на необходимости  
ограничения прироста населения, был в 1867 году отставлен от должности  
вице-председателя суда.—I, 144; II, 451.

*Клавдиус*, Маттиас (1740—1815)—автор популярных песен и журна-  
лист, писавший под псевдонимом Асмус.—I, 434.

*Клавьер*, Этьен (1735—1793)—французский политический деятель,  
министр финансов в жирондистском министерстве 1792 года, друг Ролана.  
Покончил самоубийством во время террора.—I, 646.

*Клаузевиц*, Карл фон (1780—1831)—немецкий генерал, крупнейший  
военный писатель, в своей книге «О войне» и в других развивавший теорию  
войны, которая сыграла большую роль в дальнейшем развитии военной  
мысли.—I, 213, 263, 269—271.

*Клаурен*, Генрих (1771—1854)—псевдоним Карла Гейна, прусского  
крупного чиновника, автора скабрезных рассказов, в которых он пытался  
подражать стилю романтиков.—I, 462.

*Клейн*—советник судебной палаты.—I, 339, 341.

\* *Клейнберг*, Альфред (р. 1881)—немецкий литературовед, социал-де-  
мократ.—I, 8.

*Клейст*, Генрих фон (1777—1811)—немецкий драматург, стоявший  
особняком от господствовавшего в его время романтизма и явившийся в  
своих драмах предшественником реализма.—I, 288, 546, 617, 696, 713—  
726; II, 147, 148, 152, 155, 230, 356, 378, 462, 487, 488, 496.

*Клейст*, Христиан-Эвальд (1715—1759)—немецкий поэт-лирик, друг  
Лессинга, которому послужил прототипом Телльгейма в «Минне фон  
Барнгейм». Будучи офицером армии Фридриха II, был в бою с русскими  
под Кунерсдорфом жестоко изранен и скончался от ран.—I, 64, 98, 100,  
101, 106, 324, 354, 355, 359, 363, 365—368, 370—372, 383, 384, 386, 486,  
510, 519, 567, 680, 716.

*Клейст*, Ульрика—сестра поэта Генриха Клейста.—I, 716, 720, 723.

*Климент VII*—папа римский с 1523 по 1534 год, сторонник короля

французского Франциска I в его борьбе с императором Карлом V, что вызвало страшное опустошение Рима войсками последнего.—I, 733.

*Климент XIII*—папа римский с 1758 по 1769 год.—I, 498.

*Климент XIV*—папа римский с 1769 по 1774 год, закрывший в 1773 году орден иезуитов.—I, 166.

*Клингер*, Максимилиан (1752—1831)—немецкий поэт и драматург эпохи «бури и натиска», один из наиболее ярких представителей этого направления; был генералом русской службы и куратором Дерптского университета.—I, 424, 426, 577, 578, 580.

*Клозе*—ректор, друг Лессинга.—I, 391.

*Клопшток*, Фридрих-Готтлиб (1724—1803)—немецкий поэт, автор поэмы «Месснада» и од, оказавший большое влияние на дальнейшее развитие немецкой поэзии.—I, 125, 283—285, 302, 304, 305, 314—316, 330, 331, 346, 349, 351, 352, 370—371, 375, 460, 486—490, 509, 577, 589, 646, 697; II, 304, 494.

*Клостермайер*—архивный советник.—II, 28, 31.

*Клотц*, Христиан-Адольф (1738—1771)—профессор классической филологии в Галле, писавший, между прочим, оды и сатиры на латинском языке. Лессинг критиковал его недостаточно обоснованные филологические исследования в своих «Письмах антикварного содержания».—I, 241, 355, 374, 410, 413, 447, 512.

*Кнапп*, Георг-Фридрих (1842—1926)—немецкий экономист и статистик, профессор в Лейпциге и Страсбурге.—I, 238.

*Кнебель*, Карл-Людвиг фон (1744—1834)—немецкий писатель, переводчик латинских и итальянских поэтов, писавший и самостоятельные стихотворения; друг Гете, которого ввел к саксен-веймарскому двору, будучи воспитателем одного из веймарских принцев.—I, 527, 627.

*Кнезебек*, Карл-Фридрих фон (1768—1848)—прусский генерал-фельдмаршал, генерал-адъютант короля Фридриха-Вильгельма III, на которого имел большое влияние.—I, 263.

*Кноблаух фон*—майор.—I, 381.

*Коберштейн*, Карл-Август (1797—1870)—немецкий историк литературы.—I, 714.

*Кобургский герцог*.—I, 596.

\* *Коген*, Герман (1842—1918)—немецкий философ-идеалист, основатель так называемой «марбургской школы» новокантианства; профессор в Марбурге.—I, 43, 45.

*Кодвейс*—булочник, тесть Иоганна-Каспара Шиллера, дед поэта Фридриха Шиллера.—I, 560, 567.

*Кодвейс*, Елизавета-Доротея (1732—1802)—жена Иоганна-Каспара Шиллера, мать Фридриха Шиллера.—I, 560.

*Козер*, Рейнгольд (1852—1914)—немецкий историк и архивист, член Прусской академии наук, биограф Фридриха II.—I, 103—106, 163, 209, 254.

*Кокци*, Самуил, барон (1679—1755)—ученый правовед, профессор во Франкфурте-на-Одере, министр юстиции в Пруссии и прусский великий канцлер, проводивший судебную реформу и составивший проект свода законов, не введенный, однако, в действие.—I, 242, 243, 340.

*Коллини*—секретарь Вольтера.—I, 337.

*Колумб*, Христофор (ок. 1446—1506)—генуэзский мореплаватель, открывший в 1492 году Америку.—I, 556.

*Кольб*, Георг-Фридрих (1808—1884)—немецкий статистик и публицист.—I, 156.

*Кольбер*, Жан-Батист (1619—1683)—французский государственный



деятель, министр финансов и государственных имуществ при Людовике XIV, протекционист и меркантилист.—I, 222.

*Корде* д'Армон, Шарлотта (1768—1793)—жирондистка, убийца Марата.—I, 490.

*Корнель*, Пьер (1606—1684)—французский драматург, глава ложноклассицизма.—I, 347, 402—405, 729, 731.

*Костюшко*, Тадеуш (1776—1817)—борец за независимость Польши, вождь польского восстания 1794 года.—I, 646.

*Котта*—немецкая издательская фирма, существующая с 1659 года. Упоминаемый Мерингом владелец фирмы Иоганн-Фридрих барон Котта фон Коттендорф был издателем Шиллера и Гете и их личным другом.—I, 654, 667; II, 18, 47, 104, 105, 110.

*Коцебу*, Август (1761—1819)—немецкий драматург, автор сценичных, но пошлых театральных пьес, имевших большой успех у мещанской публики. Был агентом тайной службы у русского правительства и доносил в Петербург о революционных настроениях немецкой демократии, за что и был убит студентом Карлом Зандом.—I, 93, 539, 673; II, 162, 511.

*Крамер*, Иоганн-Андреас (1723—1788)—немецкий богослов и поэт, друг Клопшток, профессор Кильского университета и знаменитый проповедник с церковной кафедры.—I, 375.

*Крист*, Иоганн-Фридрих (1700—1756)—профессор классической филологии в Лейпцигском университете.—I, 317.

*Кроз де ла*—библиотекарь Фридриха II.—I, 393, 395.

*Кромвель*, Оливер (1599—1658)—английский революционер, вождь первой английской революции и глава (протектор) республики с 1653 по 1658 год.—I, 488.

*Кроненберг*—автор книги о Канте.—II, 434, 435, 441.

*Круг*, Леопольд (1770—1843)—немецкий статистик.—I, 186, 225, 226.

*Крупп*, Фридрих-Альфред (1854—1902)—владелец знаменитых заводов военных сооружений.—II, 508, 509.

*Крюкшвенк*—друг Диккенса.—II, 238.

*Ксантип*—см. Зандфосс.

*Ксенофонт* (ок. 434—355 до н. э.)—греческий историк и философ, ученик Сократа, служивший наемником в войске персидского сатрапа Кира Младшего и после поражения последнего руководивший знаменитым отступлением десяти тысяч греков (анабасис). От Ксенофонта дошли до нас описание этого похода, «Греческая история», «Воспоминания о Сократе» и др.—I, 278.

*Ку*, Эмиль (1828—1876)—немецкий писатель, биограф Фридриха Гебеля и организатор издания первого полного собрания его сочинений.—II, 51, 143, 152, 165.

*Кузен*, Виктор (1792—1847)—французский философ-эклектик и политический деятель, профессор Парижского университета.—II, 48.

\* *Кунов*, Генрих (р. 1862)—немецкий этнолог, историк и публицист, правый социал-демократ, после революции 1918 года профессор Берлинского университета.—I, 13.

*Кураляндская герцогиня*.—II, 206.

*Кюстин*, Адам-Филипп, граф (1740—1793)—французский генерал эпохи революционных войн; осужденный революционным трибуналом по обвинению в государственной измене, был гильотинирован.—I, 646.

\* *Лабриола*, Антонио (1842—1904)—итальянский марксист, автор теоретических работ, написанных в духе революционного марксизма, противник ревизионистов—Бернштейна, Бенедетто Кроче и др.—I, 80.



*Лабрюйер*. Жан де (1645—1696)—французский писатель-афорист, автор книги «Характеры», содержащей тонкий психологический анализ типов людей современного ему общества.—I, 500.

*Ламеннэ*, Фелисите-Робер де (1782—1854)—французский публицист и политический деятель. Вначале священник и монахист, Ламеннэ после Июльской революции выступил с проповедью демократических идей и соответственного обновления католичества. Будучи осужден римской курией в 1832 году, снял рясу и сделался журналистом, причем продолжал оставаться верующим католиком и выступал против революции, социализма и коммунизма. Несмотря, однако, на свой умеренный республиканизм, он резко осудил кровавую июньскую расправу Кавеньяка с рабочими в 1848 году.—II, 48.

*Ламеттри*, Жюльен-Офре де (1709—1751)—французский философ-материалист, автор знаменитой книги «Человек—машина» и др.—I, 161 331, 332, 352, 353.

*Лампрехт*. Карл (1856—1915)—немецкий историк, автор девятнадцатитомной «Истории немецкого народа», сторонник «культурно-исторического» метода в истории.—II, 531, 532.

*Ланге*, Иохим (1670—1744)—богослов-шлетист, профессор в Галле, враг философа Вольфа.—I, 284.

*Ланге*, Самуил-Готтольд (1711—1781)—сын Иохима Ланге, немецкий поэт и переводчик Горация; вначале последователь Готтшеда, потом его противник. В свою очередь был подвергнут резкой критике Лессингом.—I, 284, 287, 335, 354, 355, 369, 447, 486; II, 493.

*Ланге*, Фридрих-Альберт (1828—1875)—немецкий философ-идеалист, профессор в Марбурге, автор книги «История материализма и критика его значения в настоящее время», один из основателей новокантианства и катедер-социализма.—I, 15, 16, 26, 41, 43, 332, 467, 637, 662, 703; II, 476.

*Лангенау*—австрийский военный советник.—I, 263.

*Ласкер*, Эдуард (1829—1884)—немецкий политический деятель, депутат прусского ландтага и германского рейхстага, свободомыслящий, затем национал-либерал, противник Бисмарка и Роона.—I, 352, 360, 361; II, 519, 520.

*Лассаль*. Фердинанд (1825—1864)—немецкий юрист, философ и политический деятель, основатель «Всеобщего германского рабочего союза», автор исторической трагедии «Франц фон Зикинген».—I, 7, 14, 15, 21, 23, 25—38, 40, 41, 45, 56, 58, 61, 68, 77, 80, 113, 120, 143, 145, 146, 148—151, 167—170, 173, 177, 203, 205, 270, 292, 293, 296, 301, 352, 358, 361, 412, 464, 532, 541, 705, 707—709; II, 9, 13, 46, 53, 61, 70, 71, 80, 82, 83, 125, 152, 170, 183, 201, 209, 213, 214, 311, 364, 372, 400, 454, 507, 520, 527, 528, 530.

*Лаубе*, Генрих (1806—1884)—немецкий писатель и театральный деятель, примыкавший к «Молодой Германии».—II, 37—40, 42, 43, 49, 54, 114, 116, 119, 188.

*Лаудон*, Гидеон-Эрнст, барон (1717—1790)—австрийский полководец, участник семилетней и австро-турецкой войн.—I, 270, 271.

\* *Лафарг*, Поль (1842—1911)—французский социалист, пропагандист марксизма во Франции и Испании, один из вождей мирового рабочего движения эпохи I и II Интернационалов. Был женат на дочери Маркса Лауре.—I, 7, 80.

*Лафатер*, Иоганн-Каспар (1741—1801)—швейцарский писатель, пастор и проповедник. Автор «Физиогномики»,—книги, в которой он пытался установить теорию определения психических свойств по выражению лица.—I, 431, 668.

*Лафонтен*, Жан (1621—1695)—французский поэт и баснописец.—I, 376, 718.

*Лакман*, Карл (1793—1851)—немецкий филолог, профессор в Кенигсберге и Берлине, один из основателей германистики, издатель критического издания собрания сочинений Лессинга.—I, 115, 120, 138, 139.

*Лакман*, Отто С. Ф.—I, 138.

*Лев X* (1475—1521)—римский папа (Джованни Медичи) с 1513 года. тративший большие средства на украшение Ватикана и для пополнения папской казны введший продажу индульгенций.—I, 733.

*Левальд-Штар*, Фанни (1811—1889)—жена биографа Лессинга Адольфа Штара, писательница-романистка реалистического направления.—I, 151—153.

*Леве-Кальбе*, Вильгельм (1814—1886)—член Франкфуртского парламента в 1848 году. впоследствии национал-либеральный депутат германского рейхстага.—II, 210, 214, 464.

*Леву*—антиквар.—I, 493.

*Левин*, Рахиль—см. Варигаген фон Энзе, Рахиль.

*Лейбниц*, Готтфрид-Вильгельм (1646—1716)—немецкий философ-идеалист, универсально образованный ученый, автор (параллельно с Ньютоном) теории дифференциального исчисления, первый президент возникшей по его почину Берлинской академии наук, автор проекта Российской академии наук, заказанного ему Петром I.—I, 48, 204, 303, 304, 308, 329, 347, 348, 361, 432, 433, 441, 454, 574; II, 182, 305, 524, 525.

*Лейзевиг*, Иоганн-Антон (1752—1806)—автор драмы «Юлий Тарентский» (1776), единственного напечатанного им произведения.—I, 425, 577, 578, 580, 621.

*Лейст*—немецкий колониальный чиновник, приговоренный судом в Потсдаме в 1894 году к очень слабому наказанию за насилия над туземцами Камеруна.—II, 451.

*Леман*, Макс (р. 1845)—немецкий историк, профессор в Марбурге, Лейпциге и Геттингене.—I, 106—109, 111, 112, 196.

*Лемниус*, Симон (ок. 1510—1550)—собственно Симон Лемм Маргариит; немецкий писатель, автор эпиграмм, возбудивших гнев Лютера, приказавшего исключить его из Виттенбергского университета, где Лемниус учился у Меланхтона.—I, 98, 99, 296, 343—345, 352.

*Ленау*, Николай (1802—1850)—псевдоним Николая-Франца Нимби фон Штреленау; немецкий поэт, автор лирических стихотворений и поэм «Фауст», «Савонарола», «Альбигойцы»; был близок к романтизму.—I, 174, 463; II, 17—23, 218.

*Ленгефельд*—мать Каролины Вольцоген и Шарлотты Шиллер.—I, 631.

*Ленгефельд*, Каролина—см. Вольцоген, Каролина.

*Ленгефельд*, Шарлотта (1766—1826)—девичье имя жены Фридриха Шиллера.—I, 518, 539, 631, 641—644, 646, 653, 659, 662.

*Лекер*—судья.—I, 340.

\* *Ленин*, Владимир Ильич (1770—1924).—I, 9, 12, 13, 16, 21, 35, 38, 39, 42, 63, 68, 79—82.

*Ленц*, Якоб-Михаэль-Рейнгольд (1751—1792)—один из даровитейших поэтов эпохи «бури и натиска», окончивший жизнь в бедности и сумасшествии.—I, 424, 426, 577.

\* *Лениш*, Пауль (1873—1926)—немецкий журналист, левый социал-демократ до 1914 года, социал-швинист во время мировой войны; в 1927 году вышел из с.-д. партии.—I, 13.

*Леон*—каноник из Сен-Виктора.—II, 493.

*Леопольд*—см. Дессау.

*Лермонтов*, Михаил Юрьевич (1814—1841)—русский поэт.—II, 292.

*Лессинг*, Готтгольд-Эфраим (1729—1781)—немецкий писатель, публицист и драматург.—I, 19, 22, 23, 58, 64, 65, 68, 89—470, 473—484, 496, 501, 502, 504—508, 510—513, 515, 516, 518, 525, 534, 546, 547, 555, 559, 567, 576, 577, 579, 584, 595, 598, 600, 602, 605, 606, 612, 622, 635, 638, 641, 649, 656, 670, 680, 696, 701, 713, 715, 723, 731, 733, 739, 741, 743; II, 12, 24, 48, 50, 51, 110, 150, 151, 178, 196, 245, 248, 264, 290, 299, 304, 305, 308, 309, 311, 336, 359, 368, 369, 393, 399, 410, 442, 448, 458, 459, 461, 462, 474, 484, 493, 496, 511, 518, 526, 528, 529, 531, 534, 535.

*Лессинг*, Готтлоб-Самуил—брат Г.-Э. Лессинга.—I, 137.

*Лессинг*, Карл-Готтгельф (1740—1812)—младший брат Г.-Э. Лессинга, драматург и биограф своего знаменитого брата.—I, 99, 137—139, 336, 338—341, 362, 415, 421, 441, 442, 456.

*Лессинг*, К.-Р.—внук К.-Г. Лессинга, владелец газеты «Vossische Zeitung».—I, 281, 442.

*Лессинг*, Теофил (1732—1808)—брат Г.-Э. Лессинга; писал латинские стихи.—I, 137.

*Лжедмитрий*—I, 694; II, 167.

*Либерман*, Макс (р. 1847)—немецкий художник-импрессионист, президент Берлинской академии художеств, оставивший, в знак протеста, свой пост после гитлеровского переворота.—II, 208.

\**Либкнехт*, Вильгельм (1826—1900)—немецкий политический деятель, основатель, вместе с Бебелем, германской социал-демократической партии, с 1874 года по день смерти член германского рейхстага.—I, 13, 14, 22, 24, 25, 60, 62.

\**Либкнехт*, Карл (1871—1919)—немецкий коммунист, основатель «Союза Спартака», а затем германской компартии, руководитель, вместе с Р. Люксембург, берлинского восстания в январе 1919 года. После подавления этого восстания правительством Эберта-Шейдемана-Носке был арестован и зверски убит, якобы при «попытке к бегству».—I, 13.

*Ливий*, Тит (59 до н. э.—17 н. э.)—римский историк. Сохранившиеся 35 (из 142) книг его истории «От основания Рима» являются одним из важнейших источников римской истории.—I, 473, 475.

*Лилиенкрон*, Детлев, барон (1844—1909)—немецкий поэт, драматург и новеллист.—II, 490, 491.

*Лилло*, Джордж (1693—1739)—английский драматург, родоначальник «мещанской драмы».—I, 140; II, 461.

*Линдау*, Пауль (1839—1919)—немецкий журналист и критик, писавший также пьесы, в которых удачно подражал французским драматургам.—I, 29, 46, 67, 92, 93, 95, 110, 359, 465; II, 55, 196, 285, 314, 318, 511, 518, 521, 530.

*Линднер*—соредактор Гейне.—II, 105.

*Липпе* граф—генерал.—I, 264.

*Липпольд*—еврей, банкир при бранденбургском курфюрсте Иоахиме II.—I, 391.

\**Лифшиц*, Михаил Александрович (р. 1905)—автор книги «К вопросу о взглядах Маркса на искусство».—I, 62.

*Лихновский*, Феликс (1814—1848)—князь, служивший у испанского претендента Дон-Карлоса и описавший свои приключения; отъявленный реакционер, был избит крестьянами и умер от побоев. Под именем князя Шнапганского сперва Гейне в «Атта-Троль», а затем Веерт в ряде остроумных фельетонов осмеяли его; за оскорбление убитого Веерт был приговорен к трем месяцам тюрьмы.—I, 132, 133.

*Лихтенау*, графиня, урожд. Энке (1752—1820)—любовница прусского короля Фридриха-Вильгельма II, после смерти которого была подвергнута его преемником Фридрихом-Вильгельмом III двухлетнему тюремному заключению и конфискации имущества.—I, 255, 291.

*Логау*, Фридрих, барон (1604—1655)—немецкий поэт, автор знаменитых в свое время эпиграмм (печатавшихся под псевдонимом Соломон фон Готав), в которых он бичевал грубые нравы Германии после тридцатилетней войны.—I, 302; II, 526, 528.

*Лойола*, Игнатий (1491—1556)—собственно Иниго Лопец де Рекальде, испанский офицер, основатель в 1537 году ордена иезуитов. В 1622 году был канонизирован римской церковью.—I, 733.

*Локк*, Джон (1632—1704)—английский философ-сенсуалист, вместе с Беконом, Беркли и Юмом классический представитель английской эмпирической философии.—I, 163.

*Ломбард*—статистик.—I, 226.

*Ломброзо*, Чезаре (1836—1904)—итальянский профессор-психиатр, автор учения о врожденной преступности.—II, 247.

*Лоне де*—начальник податного управления при Фридрихе II.—I, 218, 220, 223.

*Лотта*—см. Ленгефельд, Шарлотта.

*Луиза* (1776—1810)—королева прусская, жена короля Фридриха Вильгельма III.—I, 714.

*Луиза-Фредерика* (1770—1836)—принцесса прусская, в замужестве княгиня Радавицкая, сестра принца Луи-Фердинанда прусского.—II, 230.

*Луи-Наполеон Бонапарт* (1803—1873)—принц, впоследствии император Наполеон III. О нем—«18 брюмера Луи Бонапарта» Маркса.—I, 27; II, 133, 293.

*Луи-Фердинанд* (1772—1806)—принц прусский, племянник Фридриха II, дед писателя Вильденбруха.—II, 230.

*Луи-Филипп I* (1773—1850)—французский король с 1830 года.—II, 85.

*Лукиан Самосатский* (125—180 н. э.)—греческий писатель-сатирик, беспощадно осмеивавший религиозные, общественные и бытовые предрассудки своего времени.

*Люблинер*, Гуго (1846—1911)—немецкий драматург, автор комедий, писавший также под псевдонимом Гуго Бюргер.—I, 359; II, 314.

*Людви*г, Отто (1813—1865)—немецкий драматург-реалист, автор драм «Наследственный лесничий» и «Маккавей».—I, 60, 464; II, 52, 138—140, 143, 152, 173—180, 208, 305.

*Людвиг I* (1786—1868)—король баварский с 1825 по 1848 год.—II, 104.

*Людвиг Бородатый*—герцог ингольштадтский.—II, 169.

*Людвиг Горбатый*—герцог ингольштадтский, сын Людвиг Бородатого.—II, 169.

*Людвиг-Евгений*—герцог вюртембергский.—I, 576.

*Людвиг XIV* (1638—1715)—король французский, при котором королевский абсолютизм достиг своего апогея.—I, 123, 126, 156, 250, 330, 341, 391, 737, 738; II, 359, 458, 459.

*Людвиг XV* (1710—1774)—французский король (с 1715), при котором фактически правили его фаворитки—сперва Помпадур, потом Дюбарри.—I, 110, 254.

*Людвиг XVI* (1754—1793)—французский король (с 1774), гильотинированный по приговору Конвента 21 января 1793 года.—I, 647.

*Людвиг Капет*—см. Людовик XVI.

\* *Люксембург*, Роза (1871—1919).—I, 13, 15, 68, 79, 81.



*Лютер*, Мартин (1483—1546)—немецкий реформатор.—I, 119, 133, 172, 174, 237, 282, 283, 296—299, 343—345, 445, 648, 733; II, 23, 110, 363, 407, 435, 485, 534, 535.

*Магомет* (ок. 570—632)—основатель ислама.—I, 433, 481, 525.

*Мазарини*, Джулио (1602—1661)—светский кардинал, итальянец родом, французский политический деятель, первый министр королевы-регентши Анны Австрийской, матери Людовика XIV, и ее морганатический муж.—I, 254.

*Майбург*, Вильма—немецкая актриса.—II, 406.

*Майер*, Карл (1786—1870)—немецкий поэт-лирик так называемой швабско-романтической школы (Уланд, Шваб, Кернер, Гауфф, Вейблингер и др.), автор «Песен».—II, 20.

*Макиавелли*, Николо (1469—1527)—итальянский политический деятель и историк. Против его книги «Князь», в которой он развивал теорию абсолютизма на примере деятельности Цезаря Борджиа, выступил с возращениями Фридрих II («Антимакиавелли»).—I, 196, 504; II, 105.

*Маколей*, Томас-Бабингтон (1800—1859)—английский историк и политический деятель, умеренный либерал.—I, 135.

*Максимилиан I* (1429—1519)—немецкий император с 1493 года.—I, 172, 586.

*Мальмсбери*, лорд.—I, 323.

*Мальтцан*, Венделин, барон (1815—1889)—немецкий историк литературы, переиздавший лахмановское издание полного собрания сочинений Лессинга.—I, 143.

*Мальхен*—см. Кениг, Амалия.

*Мангер*—I, 227.

*Манзо*—ректор.—I, 669.

*Мантейфель*, Отто, барон (1805—1882)—прусский министр внутренних дел в 1848 году, крайний реакционер.—II, 207.

*Мантейфель*, Эрнст-Христоф, граф (1676—1749)—саксонский посланник в Берлине, впоследствии министр Августа Сильного.—I, 158, 301, 312, 313.

*Манцони*, Алессандро (1784—1873)—итальянский поэт и романист. в молодости свободомыслящий, впоследствии ревностный католик. Автор известного романа «Обрученные».—II, 30.

*Маништейн*, Христофор-Генрих фон (1711—1757)—прусский генерал-начавший службу в Петербурге, где был адъютантом фельдмаршала Миниха и принял участие в заговоре, свергнувшем Бирона и передавшем регентство Анне Леопольдовне. После свержения регентши Елизаветой Петровной перешел на службу в Пруссию, принимал участие в семилетней войне; считался виновником поражения пруссаков под Колином.—I, 269.

*Марат*, Жан-Поль (1743—1793)—деятель Великой французской революции, вождь парижской бедноты, убит Шарлоттой Корде.—I, 490.

*Марвиц*—I, 383, 392.

*Мария-Антона*—курфюрстина саксонская.—I, 222, 253.

*Мария Стюарт* (1542—1587)—королева шотландская, жена французского короля Франциска II и мать английского короля Якова I. Была центром католических интриг против королевы английской. Проведя несколько лет в заключении в одном из замков, была приговорена к смертной казни через отсечение головы. Ее судьба изображена, с большими отступлениями от исторической действительности, Шиллером в его трагедии «Мария Стюарт».—I, 683.

*Мария-Терезия* (1717—1780)—императрица германская, королева венгерская, мать императора Иосифа II; противница Фридриха II, с которым вела две войны.—I, 103, 249—251, 253, 269, 272, 372, 422, 423, 507, 559.

*Маркс, Карл* (1818—1883).—I, 7, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 27, 28, 30—32, 34, 36—42, 44, 45, 47, 49, 55, 56, 58—60, 62, 63, 65, 67—75, 78, 80, 92, 101, 113, 134, 135, 140, 148, 167—169, 232, 233, 357, 359, 390, 467, 470, 555, 558, 609, 700, 705—707, 709; II, 13, 43, 44, 46, 50, 61, 64—69, 72—79, 83—91, 122—125, 132, 209, 247, 264, 347, 404, 441, 444, 446, 452, 454, 465, 519, 527, 528, 531—536.

*Маркус, Абрагам*—еврей-банкир.—I, 327.

*Маркус, Людвиг* (1798—1894)—немецко-еврейский писатель, историк и философ.—II, 96.

*Марциал* (43—104)—римский поэт, автор эпиграмм.—I, 668.

*Маршал Саксонский*—см. Мориц Саксонский.

*Маршал фон Биберштейн*—майор.—I, 383.

*Маршан*—французский актер.—I, 585.

*Масков, Иоганн-Якоб* (1689—1761)—немецкий историк, профессор Лейпцигского университета, автор «Истории немцев до падения меровингских королей».—I, 330, 374.

*Мати, Карл* (1807—1868)—баденский министр, в молодости причастный к филэллинскому движению и близкий к революционным кругам Германии, за связи с которыми был арестован; эмигрировал в Швейцарию. В начале 40-х годов вернулся в Баден.—I, 381; II, 183.

*Матильда*—имя, которым Гейне называл свою возлюбленную, впоследствии жену, Евгению Мира.—II, 113, 117, 128.

*Маурер*—издатель сочинений Гейне.—II, 95.

\* *Мах, Эрнст* (1838—1916)—немецкий физик и философ-эмпириокритик, профессор в Граце, Праге и Вене.—I, 43, 44.

*Медичи*—флорентинская купеческая фамилия, благодаря своему огромному богатству достигшая к началу XV века господствующего положения во Флоренции. «Век Медичи», из которых особенно выделялись Козимо, Лоренцо «Великолепный» и Джованни (папа Лев X), был временем высшего расцвета политического могущества и культурного процветания Флоренции.—I, 125, 391, 461.

*Мезер, Юстус* (1720—1794)—немецкий историк, сочинения которого оказали большое влияние на Гете и Гердера.—I, 458, 541.

*Мейер, Рихард Мориц* (1860—1914)—немецкий профессор, историк литературы в Берлинском университете, ученик Шерера.—I, 102; II, 137, 143, 147, 154, 163, 170.

*Мейер, Рудольф* (1839—1899).—I, 238.

*Мейер*—профессор эстетики в Галле.—I, 354.

*Мейер*—имеется в виду известный энциклопедический словарь Мейера (Konversationslexicon).—II, 530, 531.

*Мейнгаард*—I, 391.

*Мейнингенский герцог*.—I, 596.

*Мейнингенский герцог*.—II, 175.

*Мейснер, Альфред* (1822—1885)—немецко-чешский поэт, примыкавший к «Молодой Германии»; знакомый Гейне и автор «Книги» о нем.—II, 185.

*Мекленбург-Гюстровская герцогиня*.—I, 310.

*Меланхтон, Филипп* (1497—1560)—профессор греческого языка в Виттенбергском университете, один из крупнейших германских гуманистов, получивший за свои многочисленные труды по классическим языкам, грамматике и философии прозвище «Учителя Германии»; ближайший со-

трудник Лютера и вождь протестантов после его смерти.—I, 343, 344; II, 366, 485.

*Меллер*—прусский чиновник.—II, 451.

*Менс*, Рафаель (1728—1779)—немецкий художник.—I, 501, 504—506.

*Мендельсон*, Моисей (1729—1786)—немецкий философ, друг Лессинга, в своей философии соединявший деизм эпохи Просвещения с еврейским религиозным умозрением.—I, 119, 150, 327, 329, 360, 361, 371, 373, 374, 377—379, 431—433, 444, 459, 481.

*Менцель*, Адольф (1815—1905)—немецкий живописец и график, мастерски изображавший в своих картинах и рисунках XVIII век, особенно эпоху Фридриха II.—I, 725.

*Менцель*, Вольфганг (1798—1833)—немецкий поэт, журналист и политический деятель, вначале демократ, затем отъявленный реакционер. В своих критических статьях резко нападал на Гете и писателей «Молодой Германии», что вызвало со стороны германского союзного сейма запрещение сочинений последних. Имя Менцеля стало синонимом предателя и доносчика.—II, 40, 47—49, 73, 114, 116, 444.

*Мерике*, Эдуард (1804—1875)—немецкий поэт-лирик и новеллист.—I, 588; II, 20.

\* *Меринг*, Франц (1846—1919)—автор настоящей книги.—I, 7—83, 85.

*Метерлинк*, Морис (р. 1862)—бельгийский поэт и драматург; мистик и символист.—II, 299, 452, 473.

*Меттерних*, Клеменс, князь (1773—1859)—австрийский министр иностранных дел и канцлер до 1848 года, когда он был свергнут революцией, вспыхнувшей в Вене. Глава и вдохновитель европейской реакции первой половины прошлого века.—I, 545; II, 34, 40, 41, 44, 48, 85, 110.

*Метфессель*, Альберт-Готтлиб (1785—1869)—немецкий композитор, автор песен.—II, 109.

*Микель*, Иоганнес (1828—1901)—прусский министр финансов.—I, 366.

*Микель-Анджело* Буонаротти (1475—1564)—итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт (автор сонетов). Один из величайших мировых художников.—I, 504.

*Миллус*—последователь Готтшеда, кузен и друг Лессинга.—I, 162, 319, 350.

*Милтиад*—малоазиатский тиран. впоследствии афинский полководец, победивший персов в сражении при Марафоне в 490 году до н. э.—I, 462.

*Мильтон*, Джон (1608—1673)—английский поэт, драматург и автор политических памфлетов: был близок к Кромвелю. Славу создала ему знаменитая поэма «Потерянный и возвращенный рай».—I, 315, 347, 348, 488.

*Минор*, Якоб (1855—1912)—австрийский историк литературы, профессор в Вене, автор неоконченной биографии Шиллера.—I, 701.

*Мирабо*, Виктор Рикетти, маркиз (1715—1789)—французский экономист-физиократ, по заказу которого Мовильон (см.) написал вышедшую под именем Мирабо книгу о Пруссии.—I, 213, 223, 233, 325, 331, 411, 461.

*Митчел*—английский дипломат.—I, 270.

*Михаэлис*—друг Лессинга.—I, 307.

*Мовильон*, Якоб (1743—1794)—немецкий писатель, экономист-физиократ, автор «Описания Прусского государства при Фридрихе II», переработанного им из книги, написанной по заказу Мирабо (см.).—I, 213, 233.

*Мозер*, Иоганн-Якоб (1702—1785)—вюртембергский политический деятель и публицист, автор книги «Немецкое государственное право». С 1759 по 1764 год просидел в тюрьме, куда был посажен герцогом вюртем-

бергским Карлом-Евгением за якобы написанный против последнего памфлет; был освобожден благодаря заступничеству Фридриха II.—I, 561, 565, 566, 569, 581.

*Мозер*, Моисей—друг молодости Генриха Гейне.—II, 96, 98, 99, 101, 108.

*Мозер*, Фридрих-Карл (1723—1798)—сын Иоганна-Якоба Мозера, государственный деятель и публицист, премьер-министр в Гессене.—I, 458.

*Мозес*—см. Мендельсон, Мозес.

*Моккель*, Иоганна—см. Кинкель, Иоганна.

*Молешотт*, Яков (1822—1893)—немецкий ученый-натуралист, материалист.—II, 453.

«*Молодая Германия*»—группа прогрессивно настроенных буржуазных немецких писателей 30-х годов XIX века, выступавших с критикой установившихся в немецкой литературе традиций политической реакции, кванского патриотизма, религиозного правоверия, обветшалой морали и т. д. и в своих произведениях стремившихся к реализму. К группе принадлежали Берне, Винбарг, Гейне, Гуцков, Лаубе, Мундт. Германский союзный сейм наложил запрет на литературу «Молодой Германии».—II, 39—44, 48, 49, 53—55, 57, 63, 114.

*Мольер*, Жан-Батист Поклен (1622—1673)—французский драматург, актер и писатель, создатель классических комедий.—I, 54, 55, 61, 718, 736—739; II, 127, 241, 359, 379, 402, 489, 490.

*Мольтке*, граф.—II, 109.

*Моммсен*, Теодор (1817—1903)—немецкий историк, профессор римского права в Цюрихе, Бреславле и Берлине, автор «Римской истории» (I, II, III и V томы; IV никогда написан не был), один из крупнейших знатоков древнего мира, мастер эпиграфики и организатор знаменитого издания свода латинских надписей. Национал-либерал и националист, Моммсен был убежденным сторонником идеи твердой государственной власти: отсюда его преклонение перед Цезарем и пристрастная оценка деятельности последнего.—I, 326.

*Монгальярд*, Гильом (1772—1825)—французский аббат, автор книги «История Франции со времени смерти Людовика XIV».—I, 253.

*Монмартен*—граф, вюртембергский министр.—I, 564—566, 569, 580, 582, 590.

*Монтегю*, Мери Уортли, леди (1689—1762)—жена английского посла в Константинополе, известная своими «Письмами с Востока», в которых талантливо описывала свои впечатления от жизни в Вене, Адрианополе и Константинополе.—I, 319.

*Монтекули*, Раймонд (1608—1681)—австрийский полководец.—I, 273.

*Монтень*, Мишель-Эйкем де (1533—1592)—французский философ-скептик, автор знаменитых «Опытов» (Essais) и создатель этого литературного жанра.—I, 496.

*Монтескье*, Шарль, барон де Секонда (1689—1755)—французский писатель, автор политических сочинений («Дух законов» и др.), в которых отстаивал преимущества конституционной монархии перед абсолютизмом. Теории Монтескье оказали огромное влияние на развитие французской и европейской буржуазно-политической мысли.—I, 330, 352, 353, 456, 496, 500, 503, 633; II, 458.

*Мопертюи*, Пьер-Луи-Моро де (1698—1759)—французский математик и механик, в 1748 году приглашенный Фридрихом II на пост президента Берлинской академии наук. Попытка математически доказать



бытие божие, сделанная им в его «Опыте космологии», вызвала резкую отповедь со стороны Вольтера, тяжело затронувшую Мопертюи.—I, 329, 331, 333, 361, 394.

*Мор, Томас* (1478—1535)—английский государственный деятель, лорд-канцлер при Генрихе VIII, впоследствии казненный по его приказу. Автор знаменитой «Утопии»—романа, рисовавшего идеальный коммунистический строй: отсюда выражение «утопический социализм».—II, 524.

*Мориц Дессау* (1712—1760)—принц, сын Леопольда Ангальт-Дессау (см.), прусский фельдмаршал.—I, 269.

*Мориц, Карл-Филипп* (1756—1793)—немецкий писатель, первоначально актер, друг Гете. Его главное произведение—четырёхтомный роман «Антон Рейзер»—представляет собою интересный памятник эпохи «бури и натиска», воплощением стремлений которой является герой романа.—I, 605, 617, 618.

*Мориц* (1696—1750)—граф саксонский, или «маршал саксонский», сын Августа II саксонского и графини Авроры Кенигсмарк, французский полководец.—I, 264.

*Моссе, Рудольф и К°*—берлинская издательская фирма.—II, 278.

*Мост, Иоганн-Иосиф* (1846—1906)—немецкий социал-демократ, впоследствии анархист.—I, 24.

*Мрос*—депутат прусского национального собрания.—II, 184.

*Мундт, Теодор* (1808—1861)—немецкий журналист и критик, один из участников «Молодой Германии».—II, 39, 40, 42, 43, 49, 54, 114, 166.

*Мур, Томас* (1779—1852)—английский поэт, автор «Ирландских мелодий» и поэмы «Лалла Рук», пользовавшихся большим успехом среди широкой публики.—II, 461.

*Муциан, Руф* (1471—1526)—немецкий гуманист, глава союза гуманистов (Крот Рубиан, Эобан Гесс, Юстус Ионас и др.), один из авторов знаменитых «Писем темных людей».—II, 364.

*Мюллер*—пробст из Магдебурга.—I, 310, 311.

*Мюллер, Адам-Генрих* (1779—1829)—австрийский публицист, друг Генца (см.); враг Пруссии.—I, 719, 720, 722.

*Мюллер, Иоганнес фон* (1752—1809)—немецкий историк, профессор в Касселе.—I, 418.

*Мюллеры*—распространенная немецкая фамилия.—I, 178.

*Мюльбах, Клара* (1814—1873)—жена Теодора Мундта, романистка, писавшая под именем Луизы Мюльбах.—II, 43.

*Мюльнер, Адольф* (1774—1829)—немецкий драматург.—II, 26, 467.

*Мюнцер, Фома* (1490—1525)—протестантский проповедник, страстный противник Лютера, вождь городской бедноты и крестьянства во время Крестьянской войны 1525 года. В бою с войсками князей при Франкенгаузене был разбит, взят в плен, подвергнут пыткам и казнен.—I, 298; II, 366, 485.

*Наполеон I* (1769—1821)—император французов с 1804 года.—I, 129, 261, 268, 272, 462, 525, 545, 677, 718, 719, 721, 722, 726; II, 30, 90, 92, 101, 103, 266, 293, 399, 484.

*Нейбер, Фредерика-Каролина* (1697—1760)—актриса и антрепренерша, примкнувшая к реформаторским стремлениям Готтшеда; ставила пьесы Лессинга.—I, 318, 348.

*Неррлих, Пауль*—немецкий публицист.—I, 134.

*Нибур, Бертольд-Георг* (1776—1831)—немецкий историк, основатель исторической критики, доказавший легендарность тех сведений о началь-

ной римской истории, которые мы находим в книгах Тита Ливия и других римских историков.—I, 517, 633; II, 456.

*Ивернуа*, герцог—французский посол в Берлине при Фридрихе II.—I, 254.

*Николаи*, Христоф-Фридрих (1733—1811)—немецкий книгопродавец и писатель, друг Лессинга и философа Моисея Мендельсона, рационалист, горячий противник писателей «бури и натиска», высмеянный Тиком в его романе «Дербино» и Шиллером и Гете в их «Ксениях». Наряду с Готтшедом имя Николаи было в свое время синонимом отсталости и косности.—I, 93, 99, 103, 150, 160, 325, 327, 329, 330, 355, 360—362, 364, 371, 373, 374, 376, 380, 381, 385, 388, 390, 393, 397, 399, 403, 410, 413, 423, 426, 428, 430, 431, 433, 436, 439, 441, 444, 447, 452, 470, 474, 501, 504, 507, 508, 517, 668, 670; II, 511.

*Николони*—итальянский импрессарио.—I, 290.

*Нириц*, Густав (1796—1876)—немецкий писатель для юношества и для «народа».—II, 479.

*Ницше*, Фридрих (1844—1900)—немецкий философ-индивидуалист, блестящий стилист. Оказал большое влияние на буржуазное литературное движение 90-х годов прошлого века своим учением о «сверхчеловеке», своей критикой натурализма и т. д. Фашисты признали его своим идейным предшественником.—I, 45, 46, 138, 468, 469, 649; II, 259, 260, 315, 316, 319, 419, 447, 499—510.

*Ноде*—прусский архивариус.—I, 106, 107.

*Норденшильд*, Нильс-Адольф-Эрик (1832—1901)—шведский арктический путешественник.—II, 276.

*Норманн*—приближенный кронпринца прусского Фридриха-Вильгельма, впоследствии германского императора Фридриха III.—II, 192.

*Ньютон* (1643—1727)—английский математик, астроном и физик, открывший закон тяготения, разработавший (параллельно с Лейбницем) учение о дифференциальном исчислении и оптику. Первоначальному распространению его идей в Европе много содействовал Вольтер.—I, 544; II, 441.

*Ожье*, Эмиль (1820—1889)—французский драматург, один из основателей французской реалистической драмы (комедии нравов).—II, 241—243.

*Опиц*, Мартин (1597—1639)—немецкий поэт, критик, переводчик; с итальянского, основатель так называемой «ученой поэзии» XVII века.—II, 494.

*Оранский*, Вильгельм (1533—1584)—принц, прозванный Молчаливым, один из борцов за освобождение Нидерландов от испанского владычества.—I, 549.

*Орлеанская дева*—см. Иоанна д'Арк.

\* *Орсини*, Феличе, граф (1807—1858)—итальянский революционер, неудачно покушавшийся на жизнь Наполеона III и казненный.—I, 71.

*Остгейм*, Шарлотта (в пьесе Шиллера «Юварство и любовь»—Фридрика)—см. Кальб. Шарлотта.

*Оттокар II Пишмысл* (ок. 1230—1278)—чешский король с 1253 года.—I, 171; II, 35.

*Павзаний*—греческий писатель II века, описавший в своей книге «Перизегесис» (Путеводитель) религиозные и художественные достопримечательности Греции его времени. Современные раскопки во многих случаях подтвердили совершенную правильность сообщенных им сведений.—I, 503.

*Паганини*, Николо (1784—1840)—итальянский скрипач и композитор, величайший виртуоз своего времени.—II, 112.

*Паландер фон Вена*, Луи (1842—1920)—шведский арктический исследователь, впоследствии адмирал.—II, 276.

*Паррицида* (отцеубийца)—прозвище австрийского герцога Иоанна, убившего своего отца.—I, 691.

*Пассионей*—кардинал.—I, 489, 507.

*Пеппи*—дочь столера, возлюбленная Фр. Геббеля.—II, 157.

*Перикл* (ум. 429 до н. э.)—афинский государственный деятель, вождь афинской демократии, достигшей во время его управления наивысшего своего расцвета. Отсюда выражение «век Перикла».—I, 125; II, 458.

*Перц*, Георг-Генрих (1795—1876)—немецкий историк, член Берлинской академии наук, автор биографий Штейна и Гнейзенау.—I, 212.

*Песталоцци*, Иоганн-Генрих (1746—1827)—швейцарский педагог, основатель теории трудового воспитания, неутомимый борец за широкое начальное образование для детей необеспеченных классов.—I, 646.

*Петр III Федорович* (1728—1762)—русский император с 5 января по 28 июня 1762 г., немедленно по вступлении на престол прекративший военные действия против Фридриха II, восторженным поклонником которого был; свергнут с престола гвардейским заговором во главе с его женой Екатериной и 17 июля убит в Ропше братьями Орловыми.—I, 258.

*Петрарка*, Франческо (1304—1374)—итальянский поэт и ученый, один из величайших гуманистов.—II, 458, 524.

\* *Пецольд* (р. 1862)—немецкий философ-эмпириокритик.—I, 44.

*Пикколомини*, Макс—см. Пикколомини, Октавио.

*Пикколомини*, Октавио, герцог Амальфи (1599—1656)—генерал в войске Валленштейна, участник заговора против последнего. Умер бездетным: один из героев драмы «Валленштейн»—Макс Пикколомини, якобы сын Октавио, придуман Шиллером и в действительности никогда не существовал.—I, 683.

*Пиндтер*—II, 419.

*Пура*, Иммануэль (1715—1744)—немецкий поэт, противник Готтшета и предшественник Клопштока.—I, 486.

*Пиркгеймер*, Вилибальд (1470—1530)—немецкий гуманист, сначала приверженец Лютера, а затем отошедший от реформации.—I, 176.

*Питт*, Уильям (1708—1788)—английский государственный деятель—тори, министр королей Георга II и Георга III.—I, 111.

*Плавт* (254—184 до н. э.)—римский драматург, автор комедий.—I, 306, 384; II, 489.

*Платен*, Август, граф фон (1796—1835)—немецкий поэт и переводчик.—I, 24, 31, 412, 462, 463, 473, 483, 731; II, 9, 16, 26, 30, 43, 63, 106—108, 215, 218, 305, 355, 356, 420, 484, 494, 496.

*Платон* (427—347 до н. э.)—греческий философ-идеалист, основатель философской школы «Академия».—I, 668; II, 134.

*Плесс*—княжеский род в Верхней Силезии.—II, 474.

*Плеханов*, Георгий Валентинович (1857—1918).—I, 7, 16, 39, 80; II, 437, 441.

*Плиний*, Кай-Публий-Секунд-Старший (23—79 г.)—римский ученый и государственный деятель, автор «Естественной истории»—энциклопедического собрания географических, естественно-научных, медицинских и историко-художественных сведений.—I, 503—505.

*Плутарх* (ок. 46—120 г.)—греческий писатель, философ и историк, автор знаменитых «Параллельных биографий» исторических деятелей Греции и Рима.—I, 576.

*Плюмике*—I, 587, 605.

*Подевильс*, Генрих, граф фон (1695—1760)—прусский государственный деятель, министр иностранных дел и один из ближайших сотрудников короля Фридриха II.—I, 159, 251.

*Полибий* (ок. 201—120 до н. э.)—греческий историк, автор истории Рима с 266 по 146 год в 40 книгах, из которых полностью дошли до нас только первые пять. Является первым представителем прагматического направления в историографии.—I, 278, 503.

*Помпадур*, Жаннета-Антония Пуассон, по мужу д'Этиоль, маркиза де (1721—1764)—фаворитка короля Людовика XV с 1745 года, имевшая большое влияние на государственные дела. Из-за насмешек над нею Фридриха II сделалась его заклятым врагом и содействовала заключению против него коалиции Франции с Австрией и Россией.—I, 103, 253—255.

*Понсар*, Франсуа (1814—1867)—французский драматург.—II, 243.

*Потт*, Иоганн-Генрих (1692—1777)—немецкий химик и медик.—I, 162.

*Прейс*, Иоганн-Давид-Эрман (1785—1868)—немецкий историк, написавший ряд книг по истории эпохи Фридриха II и издавший сочинения короля.—I, 104, 105, 159, 160, 169, 229, 237, 241, 247, 327, 332, 355, 383.

*Преле*—автор книги «Фридрих Великий и немецкая литература».—I, 355.

\**Приам*—царь троянский, при котором происходила осада Трои греками (Илиада).—I, 74.

*Прудон*, Пьер-Жозеф (1809—1855)—французский экономист, автор книги «Система экономических противоречий или философия нищеты» (1846), уничтожающую критику на которую написал Маркс в своей «Нищете философии».—I, 455.

*Пруц*, Роберт (1816—1872)—немецкий поэт-лирик и драматург, переводчик на немецкий язык произведений датского писателя Гольберга.—II, 496.

*Пуассон*—см. Помпадур.

*Путлиц*, Густав-Генрих-Ганс (1821—1890)—немецкий писатель, автор водевилей, драм, романов и новелл, директор придворных театров в Шверине, затем в Карлсруэ. Гофмаршал кронпринца, впоследствии императора Фридриха III.—II, 207.

*Пуфендорф*, Самуил (1631—1694)—немецкий юрист и историк, профессор в Гейдельберге с 1660 по 1670 год, где занимал первую в Германии по времени кафедру «естественного и международного права». С 1674 года перешел в Швецию—в Лунд, а затем в Стокгольм.—I, 304, 305, 308, 309, 333, 347, 348.

*Пушкин*, Александр Сергеевич (1799—1837)—русский поэт.—II, 292.

*Пуфигер*, Густав (1807—1890)—немецкий поэт-романтик. Критиковал Гейне, за что и был высмеян последним в «Швабском зеркале».—II, 116.

*Пуфигер*, Пауль-Ахациус (1801—1867)—немецкий (вюртембергский) политический деятель, либерал, министр народного просвещения в Вюртемберге с марта по август 1848 года.—II, 116.

*Пуфль*, Карл-Людвиг-Август, барон (1757—1826)—генерал прусской и русской службы.—I, 719, 720.

*Пюклер-Мюскау*, Герман, князь фон (1785—1871)—немецкий садовод, путешественник и автор сатирических «Писем мертвеца». Описанные им путешествия были высмеяны Иммерманом в его романе «Мюнхгаузен».—II, 138.

*Пютман*—издатель «Немецкой гражданской книги».—II, 347.



*Раabe*, Вильгельм (1831—1910)—немецкий писатель, некоторое время писавший под псевдонимом Якоб Корвинус.—II, 206—208.

*Рабле*, Франсуа (1494—1559)—французский писатель-сатирик, вначале священник и лингвист, затем монах-бенедиктинец, медик и наконец священник в Медоне. Автор знаменитого романа «Гаргантюа и Пантагрюэль», в котором едко высмеивал нравы современного ему французского общества.—II, 264.

*Рамель*—пруссский лейтенант.—I, 213, 215.

*Рамлер*, Карл (1725—1798)—немецкий поэт из круга Глейма, автор пользовавшихся большим успехом од, за которые был прозван «немецким Горацием», переводчик античных поэтов на немецкий язык.—I, 99, 126, 128, 130, 131, 137, 141, 149, 324, 358—360, 363, 364, 371, 376—378, 380, 396, 399, 425, 470.

*Ранке*, Леопольд (1795—1886)—немецкий историк, автор крупных ученых работ и создатель целой школы историков, принципом которой была полная научная «объективность», слепой и рядом вырождавшаяся в полную беспринципность.—I, 99, 107, 138, 203, 345.

*Расин*, Жан-Батист (1639—1699)—французский драматург-ложноклассик, в отличие от Корнеля выдвигавший на первый план в своих трагедиях не моменты героического порядка, а переживания действующих лиц. Это обстоятельство, отмеченное еще Лабрюйером, делает возможной аналогию между Корнелем и Расином, с одной стороны, и Софоклом и Еврипидом—с другой.—I, 347, 402, 403, 678; II, 458.

*Раунах*, Эрнст (1784—1852)—немецкий драматург, автор многочисленных театральных пьес, пользовавшихся успехом, но не отличавшихся оригинальностью и продолжавших традиции Лессинга и Шиллера, которым он подражал.—II, 26, 35.

*Раух*—иезуит.—I, 498, 501.

*Рафаель*, Санти (1483—1520)—итальянский художник эпохи позднего Ренессанса.—I, 499, 502, 504; II, 380, 453, 492.

*Рафаил*—I, 327.

*Рахиль*—см. Варнгаген фон Энзе. Рахиль.

*Редвиц*, Оскар (1823—1891)—немецкий поэт и драматург: в начале своей литературной деятельности писал в духе католицизма, позднее стал свободомыслящим.—II, 186, 207, 371, 487.

*Редер фон*—I, 333.

*Редлих*—немецкий историк литературы.—I, 115, 428.

*Рееден*—немецкий статистик.—I, 325.

*Реймарус*, Герман-Самуил (1699—1768)—учитель гимназии в Гамбурге, философ-популяризатор, автор «Фрагментов неизвестного»—книги, в которой подвергнута была резкой критике христианская догматика.—I, 161, 430—432, 434—436, 444, 452; II, 48, 50, 453, 459.

*Реймарус*—сын Г. С. Реймаруса.—I, 435.

*Реймарус*, Элиза—дочь Г. С. Реймаруса.—I, 435, 449, 484.

*Рейнвальд*, Вильгельм-Фридрих-Герман (1737—1815)—мейнингенский библиотечник, зять Шиллера.—I, 595, 597, 604, 605, 609, 620, 631.

*Рейнгарт*, Макс (р. 1873)—актер и режиссер, новатор в театральном деле, один из крупнейших немецких театральных деятелей.—II, 397.

*Рейнгольд*, Карл-Леонард (1758—1823)—немецкий философ, профессор в Иене и Киле, кантианец и популяризатор кантовской философии, впоследствии примкнувший к Фихте.—I, 520, 629.

*Рейнкен*, Иосиф-Губерт (1821—1896)—католический богослов, епископ старокатоликов.—I, 115.

*Рейске*, Иоганн-Якоб (1726—1774)—немецкий филолог-классик и арабист.—I, 135, 412.

*Рейтер*, Фриц (1810—1874)—немецкий писатель, писавший на нижне-немецком наречии (платтдейч). В 1833 году был за свою революционную деятельность в студенческих организациях (буршенштафты) приговорен к смертной казни, замененной тридцатилетним тюремным заключением, от которого освободился по прусской амнистии 1840 года.—I, 23; II, 196—205, 225, 402.

*Рейхер*, Эмануэль (1849—1924)—актер, исполнитель характерных ролей в берлинском Лессинг-театре.—II, 260, 262.

*Рекель*—дирижер; участник дрезденского восстания 1849 года.—II, 140.

*Реклам*—известная немецкая издательская фирма.—II, 197.

*Рембрандт*, Гарменц ван Рийн (1606—1669)—голландский художник и гравёр, один из величайших мастеров живописи и гравюры.—II, 380.

*Рене*—автор книги о пасторе Геце.—I, 428.

*Ресс*—суперинтендент в Вольфенбюттеле.—I, 446.

*Ресс*, Роберт (р. 1871)—немецкий писатель, автор книги об Арно Гольце и др.—II, 340, 341, 343, 344.

*Ретцов*—немецкий историк.—I, 104, 226.

*Реха*—дочь философа Мозеса Мендельсона.—I, 450.

*Ригер*, Филипп-Фридрих фон (1722—1782)—вюртембергский генерал, фаворит герцога Карла-Евгения, посаженный им в крепость по обвинению в государственной измене, но потом снова попавший в милость. Был крепным отцом Шиллера.—I, 564, 566, 567, 587, 590, 591, 601, 632.

*Ридель*—барон.—I, 507.

*Ридель*—статистик и историк.—I, 186, 225, 226.

*Рикардо*, Давид (1772—1827)—английский банкир и писатель-экономист, вместе с Адамом Смитом главный представитель английской классической политической экономии.—I, 49, 66; II, 465.

*Рики*—I, 321.

\* *Рист*—современный французский экономист.—I, 66.

*Риттер*—друг Фр. Циглера.—I, 151.

*Риттнер*, Рудольф—немецкий актер.—II, 406.

*Ризтер*, Евгений (1838—1906)—немецкий политический деятель, депутат северо-германского, а затем и германского рейхстага, известный оратор, вождь немецкой свободомыслящей партии, противник Бисмарка, с одной стороны, и социал-демократии—с другой.—I, 33, 46, 153, 320, 352, 360, 362, 367, 737; II, 193, 194, 507, 521.

*Ризтер*, Жан-Поль-Фридрих (1763—1825)—немецкий писатель, предшественник романтизма, автор популярных в свое время романов.—I, 509; II, 47, 52, 155, 180, 198, 206, 207.

*Ричардсон*, Самуил (1689—1761)—английский романист, создатель жанра психологического романа.—I, 140.

*Ричмонд*, герцог.—I, 417.

*Ришелье*, Арман-Жан Дюплесси, герцог (1585—1642)—кардинал, французский государственный деятель, с 1624 года всемогущий первый министр короля Людовика XIII, проводивший в своей политике начало полного абсолютизма королевской власти и сломивший сопротивление феодального дворянства, старавшегося удержать свои прежние привилегии.—I, 254, 326, 736.

*Ришелье*, Луи-Франсуа-Арман Дюплесси, герцог (1696—1788)—французский маршал.—I, 253.

*Ришье де Лувен*—учитель французского языка.—I, 338, 341.

*Робеспьер*, Максимилиан (1758—1794)—деятель Великой французской революции, глава якобинцев, последователь Руссо, идеолог мелкой буржуазии, стоявший во главе якобинской диктатуры, свергнутый 9 термидора 1794 г. и на другой день гильотинированный.—II, 48.

*Роггенбах*, Франц (1825—1907)—баденский государственный деятель, впоследствии один из ближайших советников императора Фридриха III.—II, 192.

*Родбертус-Ягцеов*, Иоганн-Карл (1805—1875)—немецкий политик и экономист.—I, 28, 33, 144.

*Роден*, Иоганн-Ремберт.—I, 228—233, 239.

*Розеггер*, Петр (1843—1918)—австрийский (штирийский) писатель, автор «Деревенских рассказов» и др.—II, 202.

*Розенбергер*—майор.—II, 350.

*Розенкранц*, Карл (1805—1879)—немецкий философ-гегельянец, профессор в Галле и Кенигсберге, автор биографии Гегеля.—II, 440, 535.

*Рокетт*, Отто (1824—1896)—немецкий поэт-романтик, близкий к мюнхенскому кружку поэтов.—II, 207.

*Ролан де ла Платтер*, Жан-Мари (1734—1793)—французский политический деятель-жирондист, министр внутренних дел в жирондистском министерстве 1792 года. После падения жирондистов в июне 1793 года бежал из Парижа и осенью, получив известие о казни своей жены, окончил жизнь самоубийством.—I, 646.

*Романовы*—русская царская династия (1613—1917).—I, 695.

*Ротенбург фон*—прусский посланник в Париже.—II, 254.

*Ротшильд*—банкиры.—II, 266, 508, 509, 518.

*Рохов*, Густав-Адольф-Рохус фон (1792—1847)—прусский министр внутренних дел, крайний реакционер-бюрократ.—II, 40—42.

*Рошер*, Вильгельм (1817—1894)—немецкий экономист, профессор политической экономики в Геттингене и Лейпциге, основатель исторической школы политической экономии.—I, 189, 209, 237, 238; II, 533, 534.

*Руге*, Арнольд (1803—1881)—немецкий публицист и политический деятель, в молодости левый гегельянец и революционер, просидевший несколько лет в тюрьме. Издавал вместе с Марксом в Париже журнал «Немецко-французские летописи». После расхождения с Марксом вернулся в Германию, был членом Франкфуртского парламента и издавал демократическую газету «Реформа». Деятельность его как в это время, так и впоследствии в эмиграции, куда он ушел в 1849 году, вызывала резкие отзывы Маркса. После победы Пруссии над Австрией в 1866 году и окончания конфликта между королем и рейхстагом превратился в открытого сторонника Бисмарка.—I, 72, 134, 147, 151, 152, 154; II, 64, 66—69, 83, 85, 86, 122, 183, 186, 199.

*Рудольф Габсбургский* (1218—1291)—германский император с 1273 года, первый из династии Габсбургов.—I, 171, 172.

*Румор*, Карл фон (1785—1843)—немецкий историк искусства.—I, 387.

*Рункен*, Давид (1723—1798)—немецкий филолог, профессор в Лейдене.—I, 135.

*Руссо*, Жан-Жак (1712—1778)—французский писатель, философ и социолог, подвергавший резкой критике основы культуры своего времени, в особенности социальное неравенство, вытекающее из частной собственности. Учение Руссо было воспринято якобинцами, в особенности Робеспьером.—I, 66, 352—354, 576, 588, 598, 656, 657; II, 182, 246—248, 290, 306, 438, 458.

*Рюдигер*—друг Лессинга.—I, 162, 333.

*Рюккерт*, Фридрих (1788—1866)—профессор в Эрлангене и Берлине, поэт-лирик и переводчик на немецкий язык произведений индийского и персидского эпоса.—II, 101, 106, 107, 138.

*Рюле фон Лилиентерн*—генерал.—I, 719, 720.

*Рюмелин*, Густав (1815—1889)—немецкий писатель и политический деятель, член Франкфуртского парламента, доцент Тюбингенского университета.—I, 405; II, 464.

*Рютов* (1821—1878)—автор книги о прусской армии и юнкерстве, друг Лассалля.—I, 190.

*Савонарола*, Джироламо (1452—1498)—итальянский монах-доминиканец, попытавшийся установить во Флоренции политеократический, полудемократический строй и сожженный на костре, как еретик.—II, 21.

*Сайм*—английский биограф Лессинга.—I, 281.

*Сакс*, Ганс (1494—1576)—сапожник в Нюрнберге, немецкий поэт, автор более шести тысяч стихотворений, песен, басен, комедий и драм, глава нюрнбергских майстерзингеров.—II, 386.

*Саксен-Цейцский герцог*.—I, 310.

*Самсон*—палач.—I, 291.

*Сарду*, Викторьен (1831—1908)—французский драматург.—II, 241.

*Сафир*, Мориц (1795—1858)—немецкий журналист и автор плоских сатирических и юмористических вещей, пользовавшихся однако популярностью у неприхотливой публики.—II, 102, 530.

*Светоний*, Транквилл (ок. 69—ок. 141 г.)—римский историк.—I, 543.

*Семирамида*—мифическая царица Ассирии, которой древние писатели приписывали множество любовных приключений.—II, 14.

*Сен-Жюст*, Луи-Антуан (1767—1794)—деятель Великой французской революции, якобинец, ближайший единомышленник и друг Робеспьера, казненный в один день с последним.—II, 48.

*Сен-Симон*, Клод-Анри (1760—1825)—французский писатель, социолог, утопический социалист.—II, 47, 86, 122.

*Сервантес*, Сааведра Мигуель де (1547—1616)—испанский писатель, автор знаменитого романа «Дон-Кихот».—I, 31, 517, 576, 732; II, 376, 382, 470.

*Сервет*, Михаил, собственно Мигуель Сервето (1511—1553)—испанский врач и богослов, противник учения о троичности божества, чем навлек на себя преследование Кальвина, приказавшего арестовать его в Женеве, куда он бежал из лионской тюрьмы, и сжечь на костре.—I, 174.

*Сигизмунд*—император германский с 1411 по 1437 год. При нем был осужден Констанцским собором и сожжен на костре Ян Гус.—II, 518.

*Смит*, Адам (1723—1790)—английский экономист, автор составившего эпоху в классической политической экономии исследования «О природе и причинах богатства народов», в котором нашли себе выражение основные экономические идеи эпохи промышленного переворота в Англии XVIII века.—I, 49; II, 465.

*Сократ* (ум. 400 до н. э.)—греческий философ-идеалист, в противовес натуралистической философии своих предшественников выдвигавший на первый план философского исследования проблему человеческой личности и ее морального назначения. Учитель Платона.—II, 435, 503.

*Соломон* (XI—X в. до н. э.)—царь израильский.—I, 514; II, 88, 129.

*София-Шарлотта* (1668—1705)—королева прусская, жена короля Фридриха I и бабка Фридриха II. Известна своей перепиской с Лейбницем.—I, 204, 308.



*Софокл* (496—406 до н. э.)—греческий драматург, введший в действие третьего актера и увеличивший хор с 12 до 15 человек. Из его драм сохранилось только семь.—I, 408, 414, 511, 546, 717.

*Спенсер*, Эдмунд (ок. 1552—1599)—английский поэт, оказавший большое влияние на развитие английской поэзии новыми ритмами, введенными им впервые в английское стихосложение. Отсюда его прозвище «поэт поэтов».—I, 487.

*Спиноза*, Бенедикт, или Барух (1632—1677)—голландский философ-материалист.—I, 161, 196, 432, 454, 516; II, 56, 57, 444, 445, 657.

*Стендаль*—псевдоним Анри Бейля (1783—1842)—французский писатель, мастер психологического романа.—II, 246.

*Стерн*, Лоуренс (1713—1768)—английский писатель-сентименталист, автор романов «Тристрам Шанди» и «Сентиментальное путешествие».—I, 508; II, 198.

*Стоиш*, Альбрехт фон—немецкий генерал и глава адмиралтейства, близкий к кронпринцу германскому Фридриху-Вильгельму, впоследствии императору Фридриху III.—II, 192, 193.

*Стракош*, Александр (1846—1909)—немецкий декламатор и преподаватель выразительного чтения.—II, 188.

*Стракош*, Анна—см. Ильза.

*Сулук* (1782—1867)—негр, президент негритянской республики на о-ве Гаити, в 1849 году провозглашенный императором и через десять лет свергнутый. Оппозиционные публицисты эпохи Второй империи во Франции в насмешку сравнивали с Сулуком Наполеона III.—II, 133.

*Сю, Эжен* (1804—1857)—французский писатель, автор социальных романов («Тайны Парижа», «Вечный жид»), написанных под влиянием идей утопического социализма, которые он разделял.—II, 52.

*Талейран-Перигор*, Шарль-Морис, князь де (1754—1838)—французский дипломат.—I, 463.

\* *Тальгеймер*, Август—бывший член германской компартии, исключенный из нее в 1928 году за фракционную борьбу, представитель контрреволюционного троцкизма.—I, 8, 79, 82.

*Тауш фон*—прусский полицейский чиновник.—II, 488.

*Тауэнцин*—прусский офицер, друг Лессинга.—I, 64, 125, 166, 210, 365, 366, 377, 389, 390.

*Тацит*, Публий-Корнелий (55—110 г.)—римский историк.—I, 457.

*Твестен*, Карл (1822—1871)—немецкий политический деятель, национал-либерал, автор книг и статей по различным историческим вопросам.—I, 202.

*Тегнер*, Исаия (1782—1846)—шведский поэт.—II, 477.

*Теккерей*, Уильям (1811—1863)—английский романист-сатирик, произведение которого, как, отмечал Маркс, дают превосходное изображение нравов английской буржуазии первой половины XIX века.—II, 235.

*Теллер*, Вильгельм-Абрагам (1734—1804)—протестантский богослов, главный в свое время представитель рационалистического направления в немецкой теологии.—I, 162, 431.

*Телль*, Вильгельм—легендарный швейцарский герой, борец за освобождение Швейцарии от австрийского владычества. История убийства им австрийского наместника Гесслера послужила сюжетом для драмы Шиллера «Вильгельм Телль». В настоящее время историками считается доказанным, что в действительности Телль никогда не существовал.—I, 690.

*Темпельтей*, Эдуард фон (1832—1919)—немецк. поэт и драматург, издавший переписку Густава Фрейтага с герцогом Эрнстом Кобургским.—II, 185.

- Теннисес*, Фердинанд (р. 1855)—немецкий философ и социолог, профессор Кильского университета.—II, 473, 476, 500, 502, 503, 506, 508.
- Теофраст* (ок. 372—287 до н. э.)—греческий философ.—I, 306.
- Теренций* (194—159 до н. э.)—римский драматург, автор комедий.—I, 306.
- Тетцель*, Иоганн (1465—1519)—католический богослов, монах доминиканского ордена, продавец индульгенций. Его деятельность и особенно цинизм, который он проявлял в своих проповедях, убеждая верующих покупать себе «отпущение грехов», послужили для Лютера непосредственным поводом к опубликованию 31 октября 1517 года знаменитых 95 тезисов.—I, 297.
- Тиберий*, Клавдий-Нерон (42 до н. э.—37 н. э.)—римский император с 14 г. н. э., приемник Октавиана Августа.—I, 156.
- Тик*, Людвиг (1773—1853)—немецкий писатель-романтик, автор романов и драм.—I, 93, 362, 517, 714, 722, 726; II, 11, 27, 28, 31, 101, 138, 322, 484, 491, 511.
- Тимур*, или Тамерлан (1336—1405)—монгольский хан, завоеватель Персии, Грузии, Средней Азии и Индостана, в 1399 году опустошивший Московскую Русь.—I, 167.
- Тиртей*—древний спартанский элегический поэт, по преданию, увлекавший спартанцев в бой своими песнями.—I, 369; II, 9.
- Тит*, Флавий-Веспасиан (39—81 г.)—римский император с 79 года.—I, 504, 505.
- Тициан* (1477—1576)—итальянский живописец.—II, 270.
- Токвиль*, Алексис де (1805—1859)—французский публицист, историк и политический деятель.—I, 147.
- Толстой*, Лев Николаевич (1828—1910)—I, 67; II, 287—295, 297, 379, 480.
- Толук*, Фридрих-Август (1799—1877)—протестантский богослов-пиеист, автор сборников проповедей и комментариев к библейским текстам.—II, 128.
- Томазий*, Христиан (1655—1728)—немецкий юрист, профессор полужительного и естественного права в Лейпциге и Галле. Издавал первый в Германии ежемесячный журнал.—I, 244, 301, 304, 305, 308—312, 330, 333, 346—348.
- Траун*, Отто-Фердинанд, граф Абенсберг (1677—1748)—австрийский генерал-фельдмаршал.—I, 252.
- Трегер*, Альберт (1830—1912)—немецкий поэт, депутат рейхстага, свободомыслящий.—II, 430.
- Трейчке*, Генрих фон (1834—1896)—немецкий историк и публицист, автор ряда книг, проникнутых прусским национализмом и шовинизмом.—I, 10, 102, 103, 106, 107, 113, 121, 134, 141, 158, 179, 181, 192, 196, 277, 283, 308, 487, 488, 574, 714, 715; II, 39, 41, 49, 110, 124, 148—150, 160, 164, 168, 183, 200, 201, 214, 527.
- Тритгейм*—аббат.—I, 299.
- \*Троцкий*, Л. Д.—б. меньшевик, примкнувший к ВКП(б), затем ренегат.—I, 75.
- Тулмейер*—министр военный и финансов.—I, 159.
- Тургенев*, Иван Сергеевич (1818—1883)—русский писатель.—II, 288.
- Турнель*—см. Шатору.
- Тьер*, Адольф (1797—1877)—французский политический деятель и историк, премьер-министр при Людовике-Филиппе, глава французского правительства с 1871 по 1873 год, заклятый враг социализма, палач Парижской коммуны.—I, 102.

*Уитмен*, Уот (1819—1892)—северо-американский поэт.—I, 53; II, 498.

*Уланд*, Людвиг (1787—1862)—немецкий поэт-лирик романтического направления и историк литературы, демократ, член Франкфуртского парламента в 1848 году.—I, 462, 517, 560; II, 20, 116, 138, 155, 277, 279, 484, 487, 496, 497.

*Ульрих* (1487—1550)—герцог вюртембергский, правивший с 1509 года. Всякими поборами и притеснениями довел швабских крестьян до восстания и возбудил против себя также и рыцарство. В 1519 году был свергнут с престола, но впоследствии вернул себе трон с помощью Филиппа II Гессенского и примкнул к реформации.—I, 562, 563.

*Урсинус*—финансовый советник.—I, 221, 229.

*Устери*—I, 285.

*Уц*, Иоганн-Петер (1720—1796)—немецкий поэт анакреонтического направления, писавший в стиле Глейма.—I, 375.

*Фавр*—генерал.—I, 246.

*Фальк*, Адальберт (1827—1900)—прусский государственный деятель, министр народного просвещения (1872—1879), рыцарский помощник Бисмарка в проведении «культуркампфа» (борьбы с влиянием католической церкви в Германии и с партией центра, как проводником этого влияния).—I, 131.

*Фаульгабер*—иезуит.—I, 166.

*Фаусет*, Уильям—английский полковник.—I, 415.

*Федр* (30 до н. э.—44 н. э.)—римский баснописец.—I, 371.

*Фейербах*, Людвиг (1804—1872)—немецкий философ-материалист.—I, 38, 39, 134, 150, 334, 335, 699; II, 44, 69, 500, 505.

*Фейтель*, Эфраим—еврейский ростовщик.—I, 273, 274, 327, 361, 379.

*Фербер*—тайный советник.—I, 246.

*Фергюсон*, Адам (1723—1816)—шотландский историк и философ-моралист.—I, 574; II, 254.

*Фердинанд* (1721—1792)—принц брауншвейгский (с титулом герцога), прусский генерал-фельдмаршал.—I, 228, 271, 456, 565.

*Феронс фон Ротенкрейц*—брауншвейгский министр.—I, 415.

*Фиеско*, Джованни-Луиджи (1524—1547)—граф ди Лаванья, генуэзский дворянин, устроивший заговор против дожа Андреа и погибший при попытке свергнуть последнего. Герой драмы Шиллера «Заговор Фиеско».—I, 598.

*Филипп II* (1527—1598)—король испанский с 1555 года, сын императора Карла V, ревностный католик, вождь католической реакции.—I, 549, 622.

*Филиппсон*, Мартин (1846—1916)—немецкий историк, профессор в Бонне и Брюсселе.—I, 241.

*Финкенштейн*—гувернер Фридриха II в бытность его кронпринцем.—I, 164.

*Фихте*, Иоганн-Готтлиб (1762—1814)—немецкий философ-идеалист, вместе с Кантом, Шеллингом и Гегелем составлявший плеяду классиков немецкого идеализма.—I, 26, 59, 60, 138, 149, 361, 362, 374, 379, 427, 451, 456, 460, 468, 667, 668; II, 110, 294, 304, 399, 456, 457, 507, 509, 597, 699, 705—706.

*Фишер*—вдова капитана, квартирная хозяйка Шиллера.—I, 588, 591.

*Фишер*, Куно (1824—1907)—немецкий историк философии, гегельянец, профессор Гейдельбергского университета.—II, 438.

**Фишер**, Фридрих-Теодор (1807—1887)—профессор философии, эстетики и немецкой литературы в Тюбингене и Штутгарте, гегельянец, автор беллетристических произведений и критических статей; демократ по политическим убеждениям, член Франкфуртского парламента в 1848 году.—I, 40, 408, 409; II, 64, 66, 147, 261, 264, 463.

**Флакк**—см. Гораций.

**Флаве**—историк Саксонии.—I, 296.

**Флери**, Виктор—автор книги о Гервеге.—II, 62.

**Флобер**, Густав (1821—1880)—французский романист реалистического направления.—I, 51; II, 246.

**Флориан**, Гейер—см. Гейер, Флориан.

**\* Фогт**—I, 70, 71.

**Фойгт**—тайный советник.—I, 640, 682.

**Фокс**, Чарльз-Джемс (1749—1807)—английский политический деятель—виг, сочувствовавший Великой французской революции и противник политики Питта-младшего. Несколько раз был министром в вигских кабинетах.—I, 560.

**Фонтан**, Теодор (1819—1898)—немецкий писатель-романист, начавший свою литературную деятельность в шестидесятилетнем возрасте.—I, 66.

**Фонтан**—берлинское издательство.—II, 334, 337.

**Форстер**, Георг (1754—1794)—немецкий естествоиспытатель и путешественник, участник Великой французской революции.—I, 323, 668.

**Форстер**, Джон (1812—1876)—английский писатель и критик; друг Чарльза Дикенса.—II, 235, 237, 240.

**Фосс**, Амалия-Елизавета фон (1766—1789)—любовница короля прусского Фридриха-Вильгельма II, давшего ей титул графини Ингенгейм.—I, 255.

**Фосс**, Иоганн-Фридрих (1757—1826)—немецкий поэт и переводчик классиков.—I, 351.

**Фохт**, Карл (1817—1895)—немецкий натуралист, профессор Гиссенского университета, уволенный в 1847 году за демократические убеждения; с 1852 года—профессор в Женеве; вульгарный материалист и дарвинист.—I, 455; II, 69, 70, 78.

**Франке**, Август-Герман (1663—1727)—немецкий педагог, глава пие-тизма.—I, 312.

**Франке-младший**—I, 313.

**Франц I** (1768—1835)—австрийский император, вместе с Александром I и Фридрихом-Вильгельмом III прусским участник Священного союза; человек умственно крайне ограниченный, был пешкой в руках Меттерниха.—II, 34.

**Франц-Иосиф I** (1830—1916)—австрийский император с 1848 года.—II, 164, 165.

**Франциск I** (1494—1547)—король французский с 1515 года, соперник императора германского Карла V.—I, 250.

**Фрейгертнер**—депутат прусского национального собрания.—II, 184.

**Фрейлиграт**, Фердинанд (1810—1876)—немецкий революционный поэт.—I, 24, 67, 75, 588; II, 15, 24, 25, 28, 43, 61, 63, 66, 71, 72, 81, 132, 133, 163, 177, 199, 212, 305, 341, 344, 496.

**Фрейтаг**, Густав (1816—1895)—немецкий романист и драматург.—I, 23, 58, 103, 104, 171, 187, 238, 485; II, 52, 53, 142, 181, 195, 213, 214, 305, 321, 406, 407, 463, 713, 714.

**\* Фрелих**. Пауль—I, 17.



*Френкель*, Ионас (р. 1879)—немецкий историк литературы, профессор в Берне, издатель переписки Гете с Беттиной фон Арним и писем его к Шарлотте фон Штейн.—I, 537, 540, 541, 543, 544.

*Френцель*, Карл (1827—1914)—немецкий фельетонист, театральный критик и автор исторических романов.—I, 403; II, 37, 38, 209.

*Фридланд*—зять Фердинанда Лассалля.—II, 83.

*Фридрих*—герцог вюртембергский.—I, 562.

*Фридрих I* (1657—1713)—первый король прусский (с 1701 г.), до принятия королевского титула правивший под именем Фридриха III, курфюрста бранденбургского.—I, 191, 206, 248, 310, 322.

*Фридрих II*—курфюрст бранденбургский с 1440 по 1470 год.—I, 320, 321.

*Фридрих II Великий* (1712—1786)—прусский король с 1740 года.—I, 14, 20, 22, 91, 97—100, 102, 116, 119, 120, 123—127, 129—132, 147—149, 155, 170, 191, 203, 281, 283, 284, 292, 322, 323, 329, 336, 351, 361, 368—370, 372, 381, 382, 385, 392—397, 399, 415, 422, 424, 429, 459, 461, 563, 569, 638, 728; II, 11, 175, 267, 359, 399, 435, 438, 439, 531.

*Фридрих II Гогенштауфен* (1194—1256)—германский император с 1215 года.—I, 481.

*Фридрих III Мудрый* (1463—1525)—курфюрст саксонский, покровитель Лютера.—I, 179, 296, 297.

*Фридрих III* (1831—1888)—германский император, отец Вильгельма II.—II, 191—193, 484.

*Фридрих-Вильгельм*, прозванный «Великим курфюрстом» (1620—1683)—бранденбургский курфюрст с 1640 года, отец короля прусского Фридриха I, прадед Фридриха II.—I, 185, 186, 191, 198, 203, 214, 223, 248, 250, 308, 322.

*Фридрих-Вильгельм I* (1688—1740)—прусский король с 1713 года, отец Фридриха II.—I, 157, 159, 163, 164, 191—193, 195—197, 199, 200, 202, 205—208, 210, 212, 234, 249, 250, 283, 286, 312, 313, 322, 347.

*Фридрих-Вильгельм II* (1744—1797)—прусский король, племянник и преемник Фридриха II с 1786 года.—I, 241, 255, 410.

*Фридрих-Вильгельм III* (1770—1840)—прусский король с 1797 года.—I, 107, 193, 714.

*Фридрих-Вильгельм IV* (1795—1861)—прусский король, при котором произошла революция 1848 года, неуравновешенный человек, реакционно настроенный романтик, под конец жизни душевнобольной.—I, 145; II, 65, 68.

*Фридрих-Евгений* (1732—1797)—принц прусский, кавалерийский генерал.—I, 565, 566.

*Фриц старый*—см. Фридрих II, прусский король.

*Фуке де ла Мотт*, Фридрих (1777—1843)—немецкий поэт-романтик, автор известной поэмы «Ундина».—II, 369, 487.

*Фульд*—парижская банкирская контора.—II, 126.

*Фульда*, Людвиг (р. 1862)—немецкий драматург.—II, 421, 428—430.

*Христ*—полицейский надзиратель.—II, 349, 351.

*Христиана Вульпиус* (1765—1816)—возлюбленная Гете, на которой он женился в 1806 году.—I, 518, 528, 658—661; II, 113.

*Хронекк*, Иоганн-Фридрих фон (1731—1758)—немецкий поэт-лирик и драматург. Его поэзию высоко ценил Лессинг.—I, 403.

*Цванцигер*—фабриканты в Петерсвальдау.—II, 348, 349.

*Цедлиц*, Иосиф-Христиан, барон (1790—1862)—немецкий поэт и публицист.—II, 138.

*Цедлиц, Карл-Абрагам* (1731—1793)—прусский министр юстиции и народного просвещения, поклонник и покровитель Канта.—II, 439.

*Цедлиц, Роберт, граф* (1837—1914)—прусский министр народного просвещения.—I, 366.

*Цезарь Борджиа*—см. Борджиа.

*Цезарь, Гай-Юлий* (101—44 до н. э.)—римский полководец.—I, 525, 658.

*Цезен, Филипп фон* (1619—1689)—немецкий поэт, первый литератор-профессионал в Германии. Известен чрезвычайным рвением к соблюдению чистоты немецкого языка.—II, 526, 528.

*Целлер, Эдуард* (1814—1908)—немецкий богослов и философ, профессор в Берне, Марбурге, Гейдельберге и Берлине.—I, 428, 452.

*Целтер, Карл-Фридрих* (1758—1832)—композитор, друг Гете.—I, 660.

*Циглер, Карл* (1812—1877)—австрийский писатель, биограф поэта Хр.-Д. Граббе.—II, 25.

*Циглер, Франц* (1803—1876)—немецкий писатель-новеллист, профессор и политический деятель, член рейхстага.—I, 13, 14, 143, 148, 150, 154, 265; II, 199.

\**Циммер, В.*—немецкий публицист, социал-демократ.—I, 77, 78.

*Циммерман, Вильгельм* (1807—1878)—немецкий историк-социалист, автор «Истории великой крестьянской войны».—II, 484.

*Цицерон, Марк-Туллий* (106—43 до н. э.)—римский политический деятель, оратор и писатель. В 63 году был консулом и подавил движение, вызванное Катилиной.—I, 503.

*Цунц, Леопольд* (1794—1886)—немецко-еврейский писатель и общественный деятель, автор трудов по истории еврейской религии.—II, 96, 98.

*Чернинг, Андреас* (1611—1659)—немецкий поэт, подражатель Опица, профессор поэзии.—II, 494, 528.

*Чуди. Эгидий* (1505—1572)—швейцарский историк, автор «Швейцарской хроники», доведенной до 1470 года. Из этой хроники Шиллер заимствовал сюжет для своего «Вильгельма Телля». В настоящее время доказано, что рассказ Чуди о Вильгельме Телле не имеет за собой исторических оснований и что Телль представляет собою продукт народной фантазии.—I, 690.

*Шак, Адольф-Фридрих, граф фон* (1815—1894)—немецкий художественный деятель, основатель Мюнхенской картинной галереи, носящей его имя, покровитель Ансельма Фейербаха, Ленбаха и Беклина, поэт и переводчик испанских и персидских поэтов на немецкий язык.—II, 496.

*Шамиссо, Адальберт фон* (1781—1838)—немецкий поэт, родом французский дворянин, еще в детстве во время Великой революции эмигрировавший в Германию.—II, 19, 68.

*Шарнгорст, Гергард* (1755—1813)—прусский генерал, начальник штаба армии Блюхера в 1813 году, реорганизатор прусской армии после поражений, понесенных ею при Иене и Ауэрштедте в 1806 году.—I, 106, 192, 213, 216, 263, 266—269, 291, 719; II, 399.

*Шарфенштейн*—генерал-лейтенант.—I, 572, 583, 587, 593, 598, 704.

\**Шатобриан, Франсуа-Рене, виконт де* (1768—1848)—французский писатель, предшественник французского романтизма, крайний реакционер.—I, 62, 63.

*Шатору, Мария-Анна де Мальи-Нель, герцогиня* (1717—1744)—фаворитка Людовика XV.—I, 254, 255.

*Шваб*, Густав (1792—1850)—немецкий поэт-лирик швабской школы.—II, 20, 22.

*Шван*, Маргарита—дочь Христиана-Фридриха Швана, в которую был влюблен Шиллер в годы жизни в Мангейме (1784—1785).—I, 608, 609, 614.

*Шван*, Христиан-Фридрих (1733—1815)—немецкий писатель и книгопродавец, издатель «Заговора Фиеско» и «Коварства и любви» Шиллера.—I, 584, 585, 594, 595, 597, 608, 612, 614.

*Шварц*—автор книги о прусской милиции во время Семилетней войны.—I, 276.

*Шварц*, Карл (1812—1885)—протестантский богослов-свободомыслящий, автор книги «Лессинг как богослов».—I, 428.

*Швебель*—историк Берлина.—I, 325.

*Швейцель*, Роберт (1821—1907)—немецкий романист и издатель «Немецкой роман-газеты», участник революции 1848 года.—II, 33, 212, 223, 483, 486.

\**Швейцер*, Жан-Батист фон (1833—1875)—немецкий политический деятель и романист, друг Фердинанда Лассалля и его преемник по председательствованию в «Всеобщем германском рабочем союзе», депутат северо-германского рейхстага в 1867 году.—I, 7, 15, 60, 68.

*Шверин*, Курт-Христиан (1684—1757)—прусский генерал-фельдмаршал.—I, 210, 271.

*Шекспир*, Уильям (1564—1616)—английский драматург.—I, 31, 140, 141, 204, 356, 384, 404, 406, 487, 517, 524, 546, 576, 579, 599, 616, 621, 676, 685; II, 29, 148, 178, 322, 372, 373, 376—379, 382, 384, 391, 395, 405, 411, 457, 460—463, 469, 470, 483, 485, 489, 496, 515, 694, 716, 717, 725, 729—731.

*Шелли*, Перси-Биши (1792—1822)—английский поэт-лирик и драматург, друг Байрона.—II, 63, 71.

*Шеллинг*, Фридрих-Вильгельм (1775—1854)—немецкий философ-идеалист; в начале своей деятельности натурфилософ и романтик, впоследствии развивал реакционную философию «откровения» и в 1841 году был приглашен прусским правительством в Берлинский университет со специальной целью борьбы с философией Гегеля и особенно левогегельянцев.—I, 362, 575; II, 11, 294, 509.

*Шель*—издатель писем Гете к Шарlotte фон Штейн.—I, 558.

*Шен*, Генрих-Теодор фон (1773—1856)—прусский государственный деятель, один из реорганизаторов Пруссии после поражений 1803 года. Наиболее либеральный из высших прусских чиновников того времени, убежденный сторонник свободы печати и науки.—I, 192, 267, 719.

*Шенайх*, Христофор-Отто (1725—1807)—немецкий поэт-готтшведианец.—I, 348.

*Шене*, Альфред (1836—1918)—немецкий филолог и литературовед.—I, 115.

*Шенеман*, Анна-Елизавета—«Лили» (1758—1817)—невеста Гете. Брак между ними не состоялся.—I, 526.

*Шенк*, Эдуард фон (1788—1841)—баварский государственный деятель и драматург.—II, 104, 106.

*Шенкюф*, Анна-Катарина (1746—1810)—«Кетхен», дочь трактирщика, предмет любви Гете.—I, 523.

*Шенлейн*, Иоганн-Лука (1793—1864)—лейб-медик короля Фридриха-Вильгельма IV прусского.—II, 65.

*Шерер*, Вильгельм (1841—1886)—германист и историк литературы, профессор в Вене, Страсбурге и Берлине, глава «филологической» школы

истории литературы в Германии.—I, 66, 92, 95, 97, 98, 281—287, 293, 303, 315, 331, 363, 459, 492; II, 46, 137, 392, 531.

*Шерль*—немецкая издательская фирма.—II, 209.

*Шерр*, Иоганн (1817—1886)—немецкий ученый, участник революции 1848 года, вынужденный эмигрировать в Швейцарию; там он спустя некоторое время получил кафедру истории и литературы в Цюрихе; в своих исторических работах стоял на идеалистической точке зрения.—I, 23, 290, 363, 364; II, 341.

*Шефер*, Дитрих (1845—1929)—немецкий историк, профессор Берлинского университета.—I, 255.

*Шефер*, Леопольд (1784—1862)—немецкий поэт-лирик, автор дидактических стихотворений.—II, 138.

*Шефтсбери*, Антони-Эшли-Купер, граф (1671—1713)—английский философ-моралист.—I, 496, 574.

*Шеффле*, Альберт (1831—1903)—немецкий экономист, профессор в Тюбингене и Вене, одно время австрийский министр торговли, автор книги «Строение и жизнь общественного тела», в которой пытался установить мнимый закон аналогии между строением и отправлениями физического человеческого организма, с одной стороны, и общества—с другой.—I, 322.

*Шиллер*, Елизавета-Доротея—см. Кодвейс, Елизавета.

*Шиллер*, Иоганн-Каспар (1723—1796)—отец Фридриха Шиллера.—I, 559, 566, 567.

*Шиллер*, Лотта—см. Ленгефельд, Шарлотта.

*Шиллер*, Фридрих (1759—1805)—немецкий поэт, драматург, историк и философ.—I, 19, 31, 33, 47, 49, 52, 58—60, 66—68, 72, 74, 92, 130, 135, 136, 274, 292, 295, 304, 361—363, 365, 389, 390, 401, 410, 412, 417, 418, 423, 427, 456, 460, 461, 473, 476, 479, 486—488, 507, 513, 515, 517, 519, 526, 529, 535, 537, 538, 541, 546, 548, 551, 709, 717; II, 12, 27, 29, 33, 70, 77, 78, 104, 108, 150—153, 156, 158, 160, 167, 171, 172, 174, 177, 213, 228, 278, 279, 290, 291, 304, 308, 309, 311, 370, 393, 399, 442—452, 457, 459, 461, 463, 466, 470, 475, 476, 482, 485, 496, 511, 512, 515, 516, 526, 529.

*Шиммельман*, Эрнст, граф фон (1747—1831)—датский министр, восторженный любитель литературы, искусства и науки, оказавший материальную поддержку Шиллеру.—I, 644.

*Ширмер*, В.—II, 202.

*Шлайкиер*, Эрих—немецкий критик.—II, 262, 263, 265, 513.

*Шлегель*, Август-Вильгельм (1767—1845)—один из виднейших деятелей раннего немецкого романтизма, филолог-классик и переводчик на немецкий язык Шекспира и Кальдерона.—I, 93, 362, 517, 664, 667; II, 92, 93, 457, 484, 495, 496, 511.

*Шлегель*, Иоганн-Элиас (1719—1749)—немецкий писатель, автор комедий и трагедий, написанных александрийским стихом.—I, 403.

*Шлегель*, Фридрих (1772—1829)—брат Августа-Вильгельма; как и он, деятель раннего немецкого романтизма, критик и теоретик искусства, индолог.—I, 362, 385, 408, 500, 726; II, 97.

*Шлейермахер*, Фридрих (1768—1834)—немецкий богослов и философ, близкий к романтизму.—I, 517; II, 47.

*Шлезиер*—участник «Молодой Германии».—II, 42, 43.

*Шленгер*, Пауль (1854—1916)—австрийский критик, один из основателей «Свободной сцены», сторонник натуралистического направления. впоследствии директор венского Бургтеатра; историк литературы, автор книги о Гергарте Гауптмане.—I, 67; II, 366, 369, 370, 374, 406, 410, 473—478, 480, 484, 489, 490, 498, 511.



**Шлецер**, Август-Людвиг фон (1735—1809)—немецкий историк, профессор в Геттингене, некоторое время помощник историографа Миллера в Петербурге, автор книги о русском летописце Несторе.—I, 416, 458.

**Шлоссер**, Фридрих-Христоф (1776—1861)—немецкий историк, профессор Гейдельбергского университета, автор «Истории XVIII века» и др.—I, 239, 240, 331, 346, 347, 517, 561.

**Шляф**, Иоганнес (р. 1862)—немецкий драматург и романист, вместе с Арно Гольцем пропагандировавший натурализм в литературе.—II, 335—337, 490.

**Шметтау**, граф.—II, 230.

**Шмидт**, Конрад (1863—1932)—немецкий ученый, экономист, в молодости друг Энгельса, впоследствии ревизионист, пытавшийся подвести под марксизм кантовское обоснование.—II, 437, 441.

**Шмидт**, Эрих (1853—1913)—германист и историк литературы, профессор в Вене, Страсбурге и Берлине, наиболее выдающийся из представителей школы Шерера.—I, 95, 98, 102, 118, 121, 133, 134, 136, 139, 141, 143, 161, 205, 281, 282, 286—293, 295, 303, 319, 324, 331, 332, 334, 338, 339, 341, 346, 351, 352, 356, 360, 362, 364—366, 370, 373, 383, 385, 386, 388, 390—392, 396, 399, 412, 415, 417, 421, 423, 714; II, 454, 529, 531.

**Шмидт**, Юлиан (1818—1886)—немецкий историк литературы, противник «Молодой Германии».—I, 23, 301, 463, 464, 707, 709; II, 52, 53, 55, 142, 182—184, 213, 305, 400, 520, 530.

**Шмоллер**, Густав фон (1838—1917)—немецкий экономист, профессор Берлинского университета, представитель исторической школы в политической экономии.—I, 10, 33, 188, 200, 201, 217, 224; II, 201.

\* **Шольц**, Вильгельм фон (р. 1874)—немецкий романист и драматург.—I, 61.

**Шопенгауэр**, Артур (1788—1860)—немецкий философ-идеалист, пессимистическая и волюнтаристическая философия которого оказала большое влияние на Рихарда Вагнера и Ницше.—I, 133, 467; II, 128, 163, 241, 255, 374, 436, 438—440, 454, 455, 475, 500, 503, 505, 508, 525.

**Шпекбагер**, Иосиф (1767—1820)—один из вождей тирольских партизан, боровшихся с французами в 1809 году.—II, 220.

**Шпенер**, Филипп-Яков (1639—1705)—немецкий богослов, основатель пиетизма.—I, 308.

\* **Шпербер**, Гейнц—немецкий публицист, социал-демократ.—I, 75, 76, 78.

**Шпильгаген**, Фридрих (1829—1911)—немецкий романист.—I, 23, 464; II, 209, 211, 214, 530.

**Шпиттлер**, Христиан-Фридрих (1782—1867)—протестантский миссионер-проповедник.—II, 128.

**Шредер**, Фридрих-Людвиг (1744—1816)—крупнейший немецкий актер и режиссер XVIII века, культивировавший Шекспира на немецкой сцене.—I, 606, 620.

**Штадельман**—историк царствования Фридриха II.—I, 381.

**Штар**, Адольф (1805—1871)—немецкий писатель, историк искусства и литературы, биограф Лессинга, Фихте и др.—I, 23, 121, 142, 144, 149, 154, 162, 164, 168, 356, 408, 447, 455, 456.

\* **Штаудингер**—немецкий философ-новокантианец.—I, 43.

**Штауфер**, Берн-Карл (1857—1891)—немецкий живописец, гравёр и скульптор.—II, 315.

**Штейбен** фон—капитан.—I, 765.

**Штейгер**, Эдгар (1858—1919)—писатель и критик, один из первых по времени представителей модернизма в Германии.—II, 452, 455, 457, 466, 467, 469, 473, 475, 482, 483, 486, 499, 500, 510, 511.

*Штейдлин*—поэт, издатель «Швабского альманаха муз».—I, 587, 588.

*Штейн*, Карл, барон фон (1757—1831)—прусский государственный деятель, автор проекта преобразований прусского государственного строя после поражения 1806 года, подвергшийся за это преследованиям со стороны Наполеона I. Уехав в Россию, был одним из ближайших советников Александра I, сыгравшим немалую роль в окончательном разрыве между Россией и Францией.—I, 106, 147, 168, 267, 291, 545, 719; II, 230, 399, 454, 527.

*Штейн*, Шарлотта, баронесса фон (1742—1827)—друг Гете.—I, 57, 527, 528, 539, 540, 542—544, 629, 631, 642, 646, 658, 659; II, 186, 187, 535.

*Штейнер*, Рудольф (1861—1925)—основатель немецкой антропософии, автор книг о Гете и Ницше.—II, 445.

\* *Штеккер*, Адольф (1835—1909)—немецкий политический деятель, пастор при берлинском дворе, заклятый враг социал-демократии, основатель антисемитической «христианско-социальной рабочей партии», задачей которой было отвлечь рабочих от социал-демократии. Партия эта никакого успеха среди рабочих не имела.—I, 26, 28, 33.

*Штенцель*, Густав-Адольф-Гаральд (1792—1854)—немецкий историк, профессор в Бреславльском университете.—I, 249, 310, 311.

*Штерн*, Адольф (1835—1907)—немецкий литератор, автор исторических романов и новелл, профессор в Дрездене, историк литературы.—II, 51, 138.

*Штерте*, Иоганн—архитектор.—I, 176.

*Штилле*—генерал.—I, 287, 354, 355.

*Штирнер*, Макс—псевдоним Каспара Шмидта (1806—1856)—немецкий философ, анархист-индивидуалист.—II, 44, 445.

*Шток*, Дора.—I, 612, 617, 618, 643.

*Шток*, Минна.—I, 612, 617, 618, 643.

*Штольберг*, Фридрих-Леопольд, граф (1750—1819)—немецкий поэт, член геттингенского союза поэтов. На его лирику сильно повлияла поэзия Клопштока.—I, 636, 668.

*Шторм*, Теодор (1817—1888)—немецкий поэт-лирик и новеллист.—I, 588; II, 210.

*Штош*, барон.—I, 394, 413.

*Штраус*, Давид-Фридрих (1808—1874)—немецкий ученый, глава тюбингенской школы историков религии, доказавшей мифичность евангелий; биограф Вольтера.—I, 45, 46, 337—339, 451, 514, 520, 536; II, 21, 44, 48, 50, 504.

*Штребель*, Генрих (р. 1869)—немецкий социал-демократ, с 1900 по 1916 год редактор официального органа германской с.-д. партии «Форвертс».—I, 76—78; II, 343, 344.

*Штрейхер*, Андреас (1761—1833)—немецкий музыкант и фортепианный мастер, школьный товарищ поэта Шиллера.—I, 587, 592—595, 615.

*Штрекфус*—историк Берлина.—I, 325.

*Штрелер*—девичья фамилия жены Гергарта Гауптмана.—II, 474.

*Штробанды*—I, 321.

*Штрубе*—историк.—I, 458.

*Штумм*, Карл-Фердинанд, барон (1836—1901)—крупнейший немецкий фабрикант-металлург, прозванный иронически «королем металлургии».—II, 141, 266, 508, 509.

*Шубарт*, Христиан (1739—1791)—немецкий поэт и музыкант, один из виднейших писателей «бури и натиска», оказавший большое влияние на Шиллера и давший ему, между прочим, сюжет для «Разбойников». За са-

тирические выпады против герцога вюртембергского Карла-Евгения был посажен последним на десять лет в крепость.—I, 417, 567, 569—571, 577—579, 581, 587, 603.

*Шульце*—распространенная немецкая фамилия.—I, 178.

*Шульце*, Вальтер—пруссский историк.—I, 220.

\* *Шульце*, Готтлоб-Эрнст (1761—1833)—немецкий философ, профессор Геттингенского университета, последователь Юма, полемизировавший с Кантом и Рейнгольдом.—I, 42.

*Шульце-Делич*, Герман (1808—1883)—немецкий мелкобуржуазный политический деятель, основатель ремесленных и рабочих кооперативных товариществ, носящих его имя; его деятельность и теория были подвергнуты резкой критике Фердинандом Лассалем.—I, 144; II, 71.

*Шуман*—ганноверский директор.—I, 446.

*Шумы*—I, 321.

*Шух*, Франц-Леопольд (1741—1771)—немецкий антрепренер и режиссер, получивший по наследству от своего отца, талантливого актера и импрессарио—Франца Шуха, привилегию театральных представлений в Пруссии, но не сумевший поставить дело.—I, 397.

*Эбергард III* (ум. 1417)—граф вюртембергский.—I, 562.

*Эбергард-Людвиг* (1676—1733)—герцог вюртембергский с 1677 года (до 1693 г.—под опекой за несовершеннолетием), известный своей расточительностью и жестоко разорявший страну. Настоящей правительницей государства была при нем его фаворитка Гревениц.—I, 562, 568.

*Эберти*—историк.—I, 383.

*Эберт*, Иоганн-Арнольд (1723—1795)—немецкий поэт и переводчик, профессор в Брауншвейге, друг Клопшток.—I, 508.

*Эвальд*—аудитор.—I, 394.

*Эвелина*—имя, которым Гейне называл, повидимому, Терезу Гейне.—II, 102.

*Эгмонт* Ламораль, граф (1522—1568)—принц гаврский, с 1559 года наместник короля Филиппа II испанского в Нидерландах и Артуа. Во время нидерландской революции занял двусмысленную позицию и, хотя под конец заявил себя сторонником Филиппа II и католицизма, был, однако, предан суду герцогом Альбой и казнен вместе со своим другом графом Горном.—I, 548—551.

*Эдельман*, Иоганн-Христиан (1698—1767)—немецкий богослов, свободомыслящий. Неоднократно подвергался преследованиям за свои сочинения. Фридрих II разрешил ему жить в Берлине под условием ничего из своих писаний не опубликовывать.—I, 161, 162.

*Эзер*, Адам-Фридрих (1717—1799)—австрийский художник. В руководимой им школе учился живописи Гете.—I, 499—501.

*Эзоп*—греческий баснописец.—I, 371.

*Эйснер*, Курт (1867—1919)—немецкий социал-демократ, с 1898 по 1905 год редактор газеты «Форвертс», снятый с этого поста за ревизионизм, по настоянию Бебеля и Зингера. Во время войны член Независимой с.д. партии. В революцию 1918 года был главою революционного баварского правительства. Убит реакционером графом Арко-Валлей.—I, 466.

*Эйхендорф*, Иосиф фон (1788—1857)—немецкий поэт-лирик, романтик, автор широко распространенных песен, многие из которых положены на музыку крупными композиторами (Шуманом и др.); писал также романы и рассказы.—II, 138, 334.

*Экгоф*, Конрад (1720—1778)—немецкий актер, превосходный исполнитель как трагических, так и комических ролей и большой мастер дик-

ции. Был главной артистической силой в гамбургском «Национальном театре». О нем писал Лесенинг в «Гамбургской драматургии».—I, 585.

*Эккарт Верный*—синоним для понятия «надежный советник» или «верный спутник».—I, 445.

*Эккерман*, Иоганн-Петер (1792—1854)—немецкий писатель, автор «Разговоров о Гете».—I, 381.

*Элеонора Демье д'Ольбрез* (1639—1725)—герцогиня Брауншвейг-Целле, жена герцога Георга-Вильгельма Целле, родоначальница английских, ганноверских и прусских королей.—I, 204.

*Эльстер*, Эрнст (р. 1860)—немецкий историк литературы, профессор Марбургского университета.—II, 98, 102, 118.

*Энгель*, Эдуард (р. 1851)—профессор немецкого языка и литературы.—I, 492, 539, 540; II, 523, 524, 527, 532.

*Энгельс*, Георг—немецкий актер.—II, 359.

*Энгельс*, Фридрих (1820—1895).—I, 7, 9, 12, 13, 15, 20, 30—32, 36—44, 47, 55, 58—60, 62, 63, 65, 67, 68, 75, 80, 101, 102, 113, 134, 135, 140, 148, 176, 263, 264, 467, 558, 700, 705, 707, 709; II, 43, 44, 65, 75, 77, 78, 87, 132, 133, 254, 347, 436, 441.

\* *д'Энгиен*, Луи-Антуан-Анри (1772—1804)—герцог, принц Бурбонского дома, эмигрант. По распоряжению Наполеона I был схвачен на баденской территории и расстрелян.—I, 74.

*Энке*—см. Лихтенау.

*Энслин*—канцлер герцога Фридриха вюртембергского.—I, 562.

*Эпикур* (342—271 до н. э.)—греческий философ, сенсуалист и материалист, определявший философию, как искусство счастливой жизни, принципом и целью которой является наслаждение.—I, 161; II, 535.

*Эразм Дезидерий Роттердамский* (1467—1536)—немецкий гуманист, энергично боровшийся со схоластикой, автор знаменитой сатиры «Похвала глупости».—I, 494, 742.

*Эрих*—герцог брауншвейгский.—I, 180.

*Эриести*, Иоганн-Август (1707—1781)—немецкий филолог-классик и педагог в Лейпциге.—I, 317.

*Эрнст II* (1818—1893)—герцог саксен-кобург-готский, музыкант и либретто.—II, 185, 191.

*Эрнст*, Пауль (1866—1933)—немецкий романист и драматург неоклассического направления, в начале своей деятельности примыкавший к социал-демократии, впоследствии враг марксизма и фашизм.—I, 61, 102; II, 492, 497.

*Эртель*, Георг (1856—1916)—немецкий консерватор, отстаивавший применение телесного наказания; отсюда прозвище «кнутобоек».—II, 189.

*д'Эсгризон*—I, 64.

*Эсхил* (525—456 до н. э.)—греческий драматург, основатель аттической трагедии, введший в действие второго актера и тем создавший возможность сценического диалога.—I, 511, 717; II, 36, 303, 470.

*Эфраим*—см. Фейтель, Эфраим.

*Ювенал*, Деций-Юний (60—140 н. э.)—римский поэт-сатирик.—II, 435.

*Юлиан* (I, 151, 292)—см. Шмидт, Юлиан.

*Юм*, Давид (1771—1776), английский философ-скептик и эмпирик. Его последователями являются эмпириокритицисты и эмпириомонисты.—II, 435.

*Юсти*, Карл (1832—1912)—немецкий искусствовед, автор книги «Винкельман и его современники».—I, 123, 286, 314, 329, 335, 398, 491—494, 505.



*Якоби, Иоганн* (1805—1877)—немецкий политический деятель, левый либерал, член Франкфуртского парламента, впоследствии прусской палаты депутатов.—I, 13, 15, 143, 144, 146, 152—154, 428, 520.

*Якоби, Фридрих-Генрих* (1743—1819)—немецкий философ-теист.—I, 428, 429, 454.

*Яков II* (1633—1701)—английский король с 1685 года, свергнутый с престола парламентским постановлением в 1688 году.—I, 304.

*Ян, Фридрих-Людвиг* (1778—1852)—немецкий общественный деятель эпохи освободительных войн начала XIX века, пропагандист физического воспитания, противник реакции, наступившей в Германии после окончания войны с Наполеоном, за что и просидел шесть лет в тюрьме.—II, 527, 528.

*Янке, Г.*—II, 202.

*Яригес*—министр юстиции при Фридрихе II.—I, 243, 340



## СОДЕРЖАНИЕ \*

### Между двумя революциями (1830—1848)

Платен (N. Z., 1896, В. 1, S. 97.) . . . . .	9
Николай Ленау (N. Z., 1902, В. 2, S. 577.) . . . . .	17
Христиан-Дитрих Граббе (N. Z., 1901, В. 1, S. 806.) . . . . .	24
Грильпарцер, «Сон—жизнь» («Die Volksbühne», 1894—1895, Heft 5.) . . . . .	33
О «Молодой Германии» (N. Z., 1912, В. 2, S. 633.) . . . . .	39
Гуцнов	
Карл Гуцнов (N. Z., 1911, В. 1, S. 899.) . . . . .	45
«Уриель Акоста» («Die Volksbühne», 1893—1894, Heft 2.) . . . . .	53

### Революционная поэзия сороковых годов

Социалистическая дирика («Archiv für die Geschichte des Sozialismus u. der Arbeiterbewegung», В. 4, Heft 2. Herausg. v. Prof. C. Grünberg.) . . . . .	61
Георг Герверг. . . . .	62
Фердинанд Фрейлиграт . . . . .	72
Гейне	
Генрих Гейне (биографический очерк) (Vorwort zu Heines Werken, Vorwärts-Verlag, 1911.) . . . . .	89
1. Годы юности. . . . .	89
2. «Путевые картины» . . . . .	98
3. Июльская революция . . . . .	108
4. Сатирический поэт . . . . .	119
5. В матрацной могиле . . . . .	124
Георг Веерт, поэт пролетариата («Die Volksbühne», 1893— 1894, Heft 1.) . . . . .	132

---

\* В скобках указаны даты и место опубликования. N. Z.—обозначает журнал «Die neue Zeit»; W. J.—«Der wahre Jakob».

## Немецкая литература после революции 1848 года

Литературно-исторические разведки (N. Z., 1900, B. 1, S. 634, 667, 699, 794.). . . . .	137
Послереволюционная литература. . . . .	137
Гегбель	
Гегбель и его время. . . . .	145
Домартовское творчество Гегбеля. . . . .	153
Гегбель после 1848 года . . . . .	162
Отто Людвиг (N. Z., 1913, B. 1, S. 697.). . . . .	173
Фрейтаг	
Густав Фрейтаг (N. Z., 1895, B. 2, S. 161.). . . . .	181
Кое-что о Густаве Фрейтаге (N. Z., 1912, S. 299.). . . . .	186
Рейтер	
Фриц Рейтер (N. Z., 1910, B. 1, S. 161.). . . . .	196
«Бездомные» («Die Volksbühne», 1894—1895, Heft 6.) . . . .	202
Вильгельм Раабе (N. Z., 1910, B. 1, S. 350.). . . . .	206
Фридрих Шпильгаген (N. Z., 1909, B. 1, S. 789.). . . . .	209
Швейхель	
Роберт Швейхель (N. Z., 1888, S. 49.). . . . .	212
Билейные дни (Роберт Швейхель) (N. Z., 1906, S. 481.). . . . .	222
Людвиг Анценгрубер, «Клятвопреступный крестьянин» («Die Volksbühne», 1893—1894, Heft 3.) . . . .	224
Эрнст фон Вильденбрух (N. Z., 1909, B. 1, S. 791.). . . . .	229

## Проблема реализма в европейской литературе XIX и начала XX века

Чарльз Диккенс (N. Z., 1912, B. 1, S. 621.). . . . .	235
Эмиль Ожье, «Бедная львица» (Die Volksbühne», 1892—1893, Heft 2.). . . . .	241
Эмиль Зола (N. Z., 1902, B. 1, S. 33.). . . . .	244
Ибсен	
Генрик Ибсен (W. J., 1900, 17/VII, № 365.). . . . .	249
«Строитель Сольнес» (N. Z., 1893, S. 604.). . . . .	259
«Маленький Эйольф» (N. Z., 1895, B. 1, S. 539.). . . . .	261
«Джон-Габриэль Боргман» (N. Z., 1897, B. 1, S. 627.). . . . .	266
«Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (N. Z., 1900, B. 1, S. 826.). . . . .	269
Письма Ибсена (N. Z., 1904, B. 1, S. 225.). . . . .	272
Бьернсон	
«Банкротство» (Die Volksbühne», 1893—1894, Heft 5.). . . . .	280
«Свыше нашей силы» (N. Z., 1900 B. 1, S. 540.). . . . .	283
Лев Толстой	
«Власть тьмы» (N. Z., 1900, B. 1, S. 186.). . . . .	287
«Лев Толстой» (N. Z., 1910, B. 1, S. 337.). . . . .	290
Максим Горький, «Ночлежка» (N. Z., 1903, B. 1, 574.). . . . .	296

## Натурализм в немецкой литературе

Кое-что о натурализме («Die Volksbühne», 1892—1895, Heft 2.). . . . .	303
Современный натурализм («Die Volksbühne», 1892—1893, Heft 3.). . . . .	307
Натурализм и неоромантизм (N. Z., 1908, B. 2, S. 961.). . . . .	310
Герман Зудерман	
«Родина» (N. Z., 1873, B. 1, S. 544.). . . . .	314

«Бой бабочек» (N. Z., 1894, B. 1, S. 87.) . . . . .	317
«Счастье в уголке» (N. Z., 1896, B. 2, S. 88.) . . . . .	319
«Три пера» (N. Z., 1899, B. 1, S. 601.) . . . . .	321
«Ивановы огни» (N. Z., 1900, B. 1, S. 55.) . . . . .	324
«Да здравствует жизнь!» (N. Z., 1902, B. 1, S. 529.) . . . . .	326
«Камень среди камней» (N. Z., 1905, B. 1, S. 103.) . . . . .	330
<b>Арно Гольц</b>	
Дело Гольца (N. Z., 1896, B. 1, S. 321.) . . . . .	333
Отставший (N. Z., 1913, B. 2, S. 101.) . . . . .	340
<b>Гергарт Гауптман</b>	
«Ткачи» (N. Z., 1893, B. 1, S. 769.) . . . . .	346
«Воровская комедия» (N. Z., 1893, B. 1, S. 17.) . . . . .	355
«Ганнеле» (N. Z., 1893, B. 1, S. 245.) . . . . .	360
«Флориан Гейер» (N. Z., 1896, B. 1, S. 495.) . . . . .	363
«Потонувший колокол» (N. Z., 1896, B. 1, S. 397.) . . . . .	367
«Возчик Геншель» (N. Z., 1898, B. 1, S. 243.) . . . . .	370
«Шлюк и Яу» (N. Z., 1900, B. 1, S. 631.) . . . . .	375
«Михаэль Крамер» (N. Z., 1900, B. 1, S. 407.) . . . . .	379
«Красный петух» (N. Z., 1901, B. 1, S. 283.) . . . . .	382
«Бедный Генрих» (N. Z., 1907, B. 1, S. 345.) . . . . .	384
«А Пиппа пляшет» (N. Z., 1906, B. 1, S. 597.) . . . . .	388
«Заложница Карла Великого» (N. Z., 1908, B. 1, S. 675.) . . . . .	392
Трагикомедия «Крысы» (N. Z., 1911, B. 1, S. 760.) . . . . .	395
Вольфганг малый и Гергарт великий (N. Z., 1912—1913, B. 2, S. 457.) . . . . .	396
<b>Макс Гальбе</b>	
«Ледоход» и «Юность» (N. Z., 1893, B. 2, S. 153.) . . . . .	402
Шутливая пьеса (N. Z., 1894, B. 1, S. 630.) . . . . .	406
«Поворот жизни» (N. Z., 1896, B. 1, S. 567.) . . . . .	409
«Бесприютные» (N. Z., 1899, B. 1, S. 730.) . . . . .	412
«Тысячелетнее царство» (N. Z., 1800, B. 1, S. 720.) . . . . .	414
«Дом Розенгагена» (N. Z., 1901, B. 2, S. 827.) . . . . .	417
<b>Отто-Эрих Гартлебен</b>	
«Анна Ягерт» (N. Z., 1893, B. 2, S. 344.) . . . . .	419
«Освобожденные» (N. Z., 1898, B. 1, S. 344.) . . . . .	421
«Понедельник роз» (N. Z., 1900, B. 1, S. 26.) . . . . .	424
<b>Людвиг Фульда, «Талисман»</b> (N. Z., 1873, B. 1, S. 669.) . . . . .	428
<b>Теоретические проблемы литературы и вопросы стиля</b>	
<b>Эстетические разведки</b> . . . . .	433
I. Эстетика Канта (N. Z., 1898—1899, B. 1, S. 281.) . . . . .	434
II. Эстетический идеализм Гете и Шиллера (N. Z., 1898—1899, B. 1, S. 314.) . . . . .	443
III. Классическая и натуралистическая эстетика (N. Z., 1898—1899, B. 1, S. 348.) . . . . .	452
IV. Гергарт Гауптман (N. Z., 1898—1899, B. 1, S. 443.) . . . . .	473
V. Арно Гольц (N. Z., 1898—1899, B. 1, S. 598.) . . . . .	490
VI. Ницше и натурализм (N. Z., 1898—1899, B. 1, S. 569.) . . . . .	499
VII. Натурализм и современное рабочее движение (N. Z., 1898—1899, B. 1, S. 637.) . . . . .	510
<b>Вопросы языка и стиля</b>	
Капитал и язык (N. Z., 1892, B. 2, S. 418.) . . . . .	517
Язык и стиль (N. Z., 1913, B. 1, S. 649.) . . . . .	523
<b>Литературный образ у Карла Маркса</b> . . . . .	533





# ВАЖНЕЙШИЕ ОПЕЧАТКИ

## ТОМ I

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
24	15 сн.	1876	1875
25	18 сн.	германский	готский
30	20 сн.	слияние	влияние
32	10 »	конфлик вот	конфликтов
51	7 сн.	преподносятся	предносятся
52	примечание	стр. 651	стр. 649
106	1 сн.	заслуги	услуги
127	примечание	лагеря, принадлеж- ащего Радавицу	Радевицкого лагеря
176	»	Черте	Штерте
196	12 сн.	юнкеров	юнкеров
250	16 сн.	Франциск IV	Франциск I
279	4 »	Звальд	Эвальд
298	17 сн.	Вендели-й Гиплеры	Вендели Гиплеры
309	примечание	Попытка	Опыт
324	15 сн.	Глейм пишет о бале- маскараде в Уце	Глейм пишет Уцу о бале-маскараде
352	1 »	годы	оды
404	14 »	делают гений	делают гения
450	5 »	сама	само
476	20 сн.	Одоар	Одоардо
556	2 сн.	делает	делают
589	11 »	приведением	привидением
589	13 »	песню	песнью
688	15 сн.	основой	основной
747	4 »	в Заламен	из Заламеи

## ТОМ II

85	14 сн.	определенно	определенно
95	3 »	пропущено	в «Книгу песен»
121	9 »	аугсбургской «все- общей газете».	«Аугсбургской все- общей газете».
164	4 »	австро-прусс им	австро-прусским
171	13 »	времени. Когда,	времени, когда,
172	4 »	но	оно
172	1 »	освященный!	освященный!»
175	5 »	Пролог.	Пролог,
214	2 »	(за заслуги,—	(за заслуги),—
220	13 »	который	которой
225	6 сн.	Врани	Врони
259	13 »	Сольнесом»,	Сольнесом»,
263	5 сн.	Эйольфа,	Эйольфа»,
316	12 »	готовного	готового
341	9 »	в которой	в котором
400	9 »	не,	не
528	3 »	ein	ein»

Редактор Вал. Полянский  
Художественная редакция  
М. П. Сокольников  
Литерат.-техн. наблюдение  
А. Н. Плавильщиков  
Техред И. А. Подсухин  
Наблюдение на производ-  
стве М. И. Козлов

\*\*\*

Сдано в набор 26.XII. 1933.  
Подп. к печати 27.III. 1934.  
Тир. 7300. Уп. Гл. Б—33799.  
Ас. 72. Инд. А 4. Авт. л. 34,3  
Печ. л. 38 $\frac{1}{4}$  + 1 вкладка.  
Бум. 62 x 94 —  $\frac{1}{16}$ . Тип.  
зн. на 1 бум. л. 82 500.  
Зак. тип. 1522.

\*\*\*

Отпечатано в 16-й тип.треста  
«Полиграфкнига», Москва,  
Трехпрудный, 9.

Цена р. 6.00  
Переплет р. 2.00









